FRIEDRICH
NIETZSCHE

TRAGEDYANIN DOĞUŞU

HASAN ÂLİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ

ALMANCA ASLINDAN ÇEVİREN: MUSTAFA TÜZEL

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

HASAN ÂLİ YÜCEL KLASİKLER DİZİSİ

FRIEDRICH NIETZSCHE

TRAGEDYANIN DOĞUŞU

ALMANCA ASLINDAN ÇEVİREN:

MUSTAFA TÜZEL



Tragedyanın Doğuşu
FRIEDRICH NIETZSCHE
özgün adı: DIE GEBURT DER TRAGÖDIE
almanca aslından çeviren: MUSTAFA TÜZEL
görsel yönetmen: BİROL BAYRAM
grafik tasarım ve uygulama: TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
istiklal caddesi, no: 144/4 beyoğlu 34430 istanbul
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

Genel Yayın: 1880

Hümanizma ruhunun ilk anlayış ve duyuş merhalesi, insan varlığının en müşahhas şekilde ifadesi olan sanat eserlerinin benimsenmesiyle başlar. Sanat şubeleri içinde edebiyat, bu ifadenin zihin unsurları en zengin olanıdır. Bunun içindir ki bir milletin, diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrakinde tekrar etmesi; zekâ ve anlama kudretini o eserler nispetinde artırması, canlandırması ve yeniden yaratmasıdır. İşte tercüme faaliyetini, biz, bu bakımdan ehemmiyetli ve medeniyet dâvamız için müessir bellemekteyiz. Zekâsının her cephesini bu türlü eserlerin her türlüsüne tevcih edebilmiş milletlerde düşüncenin en silinmez vasıtası olan yazı ve onun mimarisi demek olan edebiyat, bütün kütlenin ruhuna kadar işliyen ve sinen bir tesire sahiptir. Bu tesirdeki fert ve cemiyet ittisali, zamanda ve mekânda bütün hudutları delip aşacak bir sağlamlık ve yaygınlığı gösterir. Hangi milletin kütüpanesi bu yönden zenginse o millet, medeniyet âleminde daha yüksek bir idrak seviyesinde demektir. Bu itibarla tercüme hareketini sistemli ve dikkatli bir surette idare etmek, Türk irfanının en önemli bir cephesini kuvvetlendirmek, onun genişlemesine, ilerlemesine hizmet etmektir. Bu yolda bilgi ve emeklerini esirgemiyen Türk münevverlerine şükranla duyguluyum. Onların himmetleri ile beş sene içinde, hiç değilse, devlet eli ile yüz ciltlik, hususi teşebbüslerin gayreti ve gene devletin yardımı ile, onun dört beş misli fazla olmak üzere zengin bir tercüme kütüpanemiz olacaktır. Bilhassa Türk dilinin, bu emeklerden elde edeceği büyük faydayı düşünüp de şimdiden tercüme faaliyetine yakın ilgi ve sevgi duymamak, hiçbir Türk okuru için mümkün olamıyacaktır.

23 Haziran 1941

Maarif Vekili

Hasan Âli Yücel

Bir Özeleştiri Denemesi

1

Bu kuşku götürür kitabın temelinde neyin yer aldığı sorusu: birinci derecede önemli ve çekici bir soru olmuş olmalıdır, üstelik son derece de kişisel bir soru, – ortaya çıktığı zaman dilimidir bunun tanığı, ona karşın ortaya çıktığı, 1870/71 yıllarındaki Alman-Fransız savaşının gergin zaman dilimi. Wörth meydan savaşının gümbürtüsü Avrupa üzerinde yankılanırken, bu kitaba babalık etmek kendisine nasip olan kuruntucu ve bilmece meraklısı, Alplerin bir köşesinde bir yerde, kuruntulara ve bilmecelere fazlasıyla dalmış ve bu yüzden aynı zamanda fazlasıyla kaygılı ve fazlasıyla kaygısız oturuyor ve Yunanlılar hakkındaki düşüncelerini kaleme alıyordu – bu geç önsözün (ya da sonsözün) adanacağı harika ve ulaşılması güç kitabın çekirdeğini. Bundan birkaç hafta sonra: o da Metz'in duvarları arasında buldu kendini, Yunanlıların ve Yunan sanatının sözde "neşe"sine koyduğu soru işaretinden kurtulamamıştı hâlâ; ta ki sonunda, Versailles'da barış görüşmelerinin yapıldığı o en büyük gerilim ayında, kendisiyle de barışıp, cepheden eve getirdiği hastalıktan yavaş yavaş iyileşerek "Müziğin Tininden Tragedyanın Doğuşu"nu nihai olarak kendisinde saptayana dek. – Müzikten? Müzik ve tragedya? Yunanlılar ve tragedya-müziği? Yunanlılar ve kötümserliğin sanat yapıtı? Bugüne kadarki insanların en eğitimli, en güzel, en gıpta edilen, yaşamaya en çok ayartan türü, Yunanlılar – nasıl? Tam da onlar mı tragedyaya gereksinmişlerdi? Dahası – sanata? Niçin – Yunan sanatı?...

Böylelikle, varoluşun değerine ilişkin büyük soru işaretinin nereye konulduğu tahmin ediliyor. Kötümserlik zorunlu olarak çöküşün, yıkılışın, başarısızlığın, yorgun ve zayıf

düşmüş içgüdülerin işareti midir? – tıpkı Hintlilerde olduğu gibi, tıpkı, öyle görünüyor ki bizde, "modern" insanlarda ve Avrupalılarda şimdi olduğu gibi? Güçlülüğün kötümserliği var mıdır? Varoluşun esenliğinden, taşıp coşan sağlıklılığından, bolluğundan varoluşun sertliğine, ürperticiliğine, kötülüğüne, sorunsallığına yönelik entelektüel bir eğilim? Belki de, bolluktan duyulan bir acı var mıdır? En keskin bakışın, korkunç olanı, düşmanı, onda kendi gücünü sınayabileceği değerli düşmanı isteyen, yoldan çıkarıcı bir yürekliliği? "Korkma"nın ne demek olduğunu onda öğrenmek istediği?[1] Tam da en iyi, en güçlü, en yürekli dönemin Yunanlılarında trajik mitos ne anlama geliyor? Ve muazzam, Dionysosça olan fenomeni? Ne anlama geliyor, ondan doğan, tragedya? – Ve yine: Tragedyanın ölümüne neden olan, ahlak Sokratesçiliği, kuramsal insanın diyalektiği, yetingenliği ve neşesi – nasıl? Tam da bu Sokratesçilik bir çöküşün, bitkinliğin, hastalanmanın, anarşik bir biçimde dağılan içgüdülerin bir işareti olamaz mıydı? Ve geç Yunanlılığın "Yunan neşesi" yalnızca bir akşam kızıllığı olamaz mıydı? Kötümserliğe karşı Epikurosçu istenç, yalnızca acı çekenlerin bir özeni? Ve bilimin kendisi, bizim bilimimiz – yaşamın belirtisi olarak görüldüğünde, ne anlama gelir bilimin tümü? Ne için, daha berbatı, nereden – tüm bu bilim? Nasıl? Bilimsellik belki de yalnızca kötümserlikten bir korku ve kaçış mıdır? İnce bir savunma mıdır – hakikate karşı? Ve, ahlaklı konuşursak, ödleklik ve sahtelik gibi bir şey midir? Ahlaksız konuşursak, bir kurnazlık mıdır? Ah, Sokrates, Sokrates, yoksa senin gizemin miydi? Ah, gizem dolu ironici, yoksa bu muydu senin – ironin? – –

2

O sıralar kavramak durumunda olduğum, korkunç ve tehlikeli bir şeydi, boynuzları olan bir sorundu, ille de bir boğa değildi ama, her halükârda yeni bir sorundu: bugün

derim ki, bizzat bilimin sorunuydu bu – bilim ilk kez sorunlu, kuşku götürür olarak ele alınmıştı. Ne ki, o sıralar gençlik yürekliliğim ve kuşkumla dolup taşan kitap – böyle gençliğe aykırı bir görevden nasıl da olanaksız bir kitap gelişmiş olmalı! Hepsi de iletilebilir olanın eşiğine dayanmış, sanatın zeminine yerleştirilmiş tamamen zamansız taptaze özyaşantılardan kurulmuş –çünkü bilimin sorunu bilimin zemininde tanınamaz–, belki de fazladan analitik ve retrospektif yetenekleri olan sanatçılar için bir kitap (yani sanatçıların, aranması gereken ve aramak bile istenmeyen istisna bir türü için...), psikolojik yenilikler ve sanatçı-sırlarıyla dolu, geri planında bir sanatçılar-metafiziği bulunan, gençlik yürekliliği ve gençlik yürek sıkıntısıyla dolu bir gençlik yapıtı, bağımsız, üstelik bir de bir otoriteye ve kendisine saygı duyulmasına boyun eğer göründüğü yerde dikkafalı-başına buyruk, kısacası sözcüğün o kötü anlamıyla bir ilk yapıt, ihtiyarca sorununa karşın, gençliğin her hatasını taşıyor üstünde, özellikle "çok uzun"uyla, "Fırtına ve Atılım"ıyla[2]: diğer yandan, (özellikle, bir ikili konuşmaya yöneldiği büyük sanatçıda, Richard Wagner'de) sahip olduğu başarı açısından, kanıtlanmış bir kitap, demek istiyorum ki, her halükârda "çağının en iyilerinin"[3] hoşuna gitmiş bir kitap. Bu konuda şimdiden biraz özenle ve suskunlukla davranılması gerekiyordu; yine de, şimdi bana ne kadar nahoş göründüğünü, on altı yıl sonra şimdi karşımda nasıl da yabancı durduğunu tamamen gizlemek istemiyorum, – daha yaşlı, yüz kat daha şımarık, ama asla soğumamış bir gözün karşısında, yabancı da kalmamış ilk kez o atılgan kitabın cüret ettiği o göreve, – bilime sanatçının gözlüğüyle, ama sanata yaşamın gözlüğüyle bakmaya...

3

Bir kez daha söyleyeyim, bugün bana uymayan bir kitap bu, – kötü yazılmış, hantal, eziyetli, aşırı imge delisi ve

imgeleri karıştıran, duygusal, zaman zaman kadınsılığa varıncaya dek güzelleştirilmiş, temposu dengesiz, mantıksal arılığa isteksiz, kendinden çok emin ve bu yüzden kendini kanıtlamaktan muaf tutan, kanıtlamanın uygunluğuna karşı kuşkulu olduğunu, sırdaşlar için bir kitap olduğunu, müzik adına vaftiz edilmiş, ortak ve ender sanat deneyimleri üzerinden olayların başlangıcından beri bağlanmış olanlar için "müzik" olarak, in artibus[4] soydaşlar için tanınma alameti olduğunu söylüyorum, – daha en başından kendini "halk"tan çok "aydınlar"ın profanum vulgus'undan[5] ayıran, azametli ve coşkulu bir kitap, ama yarattığı etkinin kanıtlamış ve kanıtlıyor olduğu gibi, kendisine birlikte-coşacaklar bulmayı ve onları yeni gizli yollara ve dans meydanlarına çekmeyi çok iyi bilmesi gereken bir kitap. Burada her halükârda –merakla olduğu kadar tiksintiyle de itiraf edildi bu– yabancı bir ses, henüz "bilinmeyen bir tanrı"nın, kendini şimdilik bilgin cüppesine, Almanların ağırlığı ve diyalektik keyifsizliği altına, hatta Wagnercilerin kötü tavırlarının altına gizlemiş olan bir havarisi konuşuyordu; burada henüz adı konulmamış, yabancı gereksinimleriyle bir tin, Dionysos adını bir soru işareti fazlasıyla okuyan, sorular, deneyimler, gizliliklerle dolu bir bellek vardı; burada –deniliyordu kuşku içinde– mistik ve handiyse Menadca[6] bir ruh, güçlükle ve keyfince, bildirmek mi yoksa gizlemek mi istediği konusunda hemen hemen kararsız bir halde, sanki yabancı bir dilde kekeler gibi konuşuyordu. Şarkı söylemeliydi, bu "yeni ruh" – ve konuşmamalıydı! O zamanlar söylemem gerekeni, bir şair olarak söylemeye cesaret edemeyişim ne yazık: belki başarırdım bunu! Ya da hiç olmazsa bir filolog olarak: – bugün bile filologlar için bu alanda hemen hemen her şey keşfedilmeyi ve gün ışığına çıkartılmayı bekliyor hâlâ! Özellikle de burada bir sorun yattığına dair sorun, – ve Yunanlıların, "Dionysosçu olan nedir?" sorusunu

yanıtlayamadığımız sürece, eskisi gibi tamamen bilinemez ve tasavvur edilemez kalacaklarına dair...

4

Evet, nedir Dionysosçu olan? – Bu kitapta bir yanıt var buna, – "bilen" biri konuşuyor orada, tanrısının sırdaşı ve havarisi. Belki de bugün daha dikkatli ve daha az canlı konuşurdum, Yunanlılarda tragedyanın doğuşu gibi böyle ağır psikolojik bir soru hakkında. Temel sorulardan biri Yunanlıların acıyla ilişkisi, bunun duyarlılık derecesidir, – bu ilişki hep aynı mı kalmıştır? Yoksa tersine mi dönmüştür? – Yunanlıların güzelliğe, şölenlere, eğlencelere, yeni tapınılara duyduğu hep daha güçlü isteğin, gerçekten de eksiklikten, yoksunluktan, melankoliden, acıdan mı doğduğu sorusu. Elbette, diyelim ki özellikle bu doğruydu – ve Perikles (ya da Thukydides) büyük cenaze konuşmasında belli ediyor bunu bize –: o halde, zaman içinde daha önce ortaya çıkan, bunun tam karşıtı istek, çirkin olana duyulan istek, eski Helenlerin kötümserliğe, trajik mitosa, varoluş zemininde korkunç, kötü, gizemli, yok eden, felaket getiren her şeyin simgesine yönelik iyi kesin istemleri nereden, – tragedya nereden kaynaklanmaktaydı o halde? Belki de hazdan, kuvvetten, sağlıkla dolup taşmaktan, aşırı bolluktan? Peki, fizyolojik açıdan sorulduğunda, trajik sanata da komik sanata da kaynaklık eden o deliliğin, Dionysosçu deliliğin anlamı nedir? Nasıl? Belki de delilik ille de yozlaşmanın, çöküşün, aşırı olgunlaşmış kültürün bir belirtisi değil midir? Belki de – ruh hekimleri için bir soru– sağlıklılığın nevrozları mı vardır? Halkın gençliğinin ve tazeliğinin? Satirdeki tanrı ve teke sentezi neye işaret eder? Yunanlı, hangi özyaşantıdan, hangi itkiden ötürü, Dionysosçu esrikleri ve ilk-insanları satir olarak düşünmüştü? Ve tragedya korosunun kökenine gelince: Yunan bedeninin çiçek açtığı, Yunan ruhunun yaşam köpükleri saçtığı o yüzyıllarda, belki de yerel cezbe halleri mi vardı? Tüm bir cemaate, tüm bir kültür topluluğuna

birden görünen vizyonlar ve halüsinasyonlar mı vardı? Nasıl? Yunanlılar, tam da gençliklerinin zenginliğinde, trajik olana bir istem duyuyorduysalar ve kötümserdiyseler? Tam da Platon'un deyişiyle[7], Hellas'ın üzerinde en büyük hayırlara vesile olan deliliktiyse? Ve, diğer yandan ve tam tersine, Yunanlılar tam da çözülme ve zayıflama dönemlerinde gitgide daha iyimser, daha yüzeysel, daha tiyatrocu, dünyanın mantığına ve mantıklılaştırılmasına daha susamış, yani "daha neşeli" ve aynı zamanda "daha bilimsel" olduysalar? Nasıl? Demokratik beğeninin tüm "modern fikirler"ine ve önyargılarına karşın, iyimserliğin zaferi, egemen hale gelmiş akılcılık, kılgısal ve kuramsal yararcılık, onunla eş zamanlı olan demokrasinin kendisi gibi, – gücün azalışının, yaşlılığın yaklaşmasının, fizyolojik yorgunluğun bir belirtisi olabilmişti belki de? Ve özellikle de – kötümserlik değil? Epikuros bir iyimser miydi – tam da acı çeken biri olarak? – – Görülüyor ki, ağır sorulardan oluşan bir yük, bu kitabın yüklendiği, – en ağır sorusunu da ekleyelim buna! Yaşamın gözlüğüyle bakıldığında ne anlama gelir, – ahlak?...

5

Daha Richard Wagner'e önsözde –ahlak değil de– sanat, insanın asıl metafizik uğraşı olarak konulur ortaya, dünyanın varoluşunun yalnızca estetik fenomen olarak haklı çıkarıldığı kinayeli cümlesiyle defalarca yeniden karşılaşılır. Aslında kitabın tamamı, tüm oluşun ardında yalnızca bir sanatçı niyetini ve art niyetini görüyor, – istenirse bir "tanrı"yı da denilebilir, ama elbette yalnızca, yaparken de yıkarken de, iyide de kötüde de aynı hazzı ve kendi başına buyrukluğunu idrak etmek isteyen, dünyaları yaratmakla bolluğun ve aşırı bolluğun sıkıntısından, içine sıkışmış zıtlıkların acısından kendini kurtaran, tamamen sakıncasız ve ahlak dışında bir sanatçı-tanrıyı. En acı çekenin, en zıtlıklar içerenin, en çelişkilerle dolu olanın, yalnızca görünüşte kurtulabilmiş

bengi değişen, bengi yeni vizyonu olarak, tanrının o anda ulaşılmış kurtuluşu olan dünya; tüm bu sanatçılar-metafiziğine keyfi, fuzuli, hayal ürünü denilebilir –, bunda asıl önemli olan, her türlü tehlikeye karşın kendini varoluşun ahlaki yorumlanışına ve önemine karşı bir anda savunacak olan bir tini açığa vuruyor oluşudur. Burada, belki de ilk kez, "iyinin ve kötünün ötesinde" bir kötümserlik gösteriyor kendini, burada Schopenhauer'in[8] önceden en öfkeli lanetlerini ve yıldırım saçan çekiçlerini fırlatmaktan yorulmadığı o "zihniyet sapkınlığı" dile geliyor ve dillendiriliyor, – bir felsefe ki ahlakın kendisini görünüş dünyasına koymaya, konumunu alçaltmaya cesaret eder, hem de yalnızca "görünüşler"in (idealist terminus technicus[9] anlamında) arasına değil, "yanılsamalar"ın arasına, görünüş, kuruntu, yanılgı, yorum, süsleme, sanat olarak. Bu ahlaka aykırı eğilimin derinliği, tüm kitapta Hıristiyanlığın ele alınışındaki sakıngan ve düşmanca suskunluktan anlaşılabilir en iyi, – ahlaksal konu'nun insanlığın şimdiye kadar duyduğu en sefih canlandırılışı olarak Hıristiyanlık. Gerçekte, bu kitapta öğretilen estetik dünya yorumunun ve dünyayı haklı çıkarmanın, yalnızca ahlaksal olan ve olmak isteyen ve mutlak ölçütleriyle, örneğin tanrının hakikatliğiyle, sanatı, sanatın her türlüsünü yalan alanına gönderen –yani olumsuzlayan, lanetleyen, yargılayan– Hıristiyan öğretisinden daha büyük bir zıddı yoktur. Bir biçimde sahici olduğu sürece sanat düşmanı olmak zorunda olan böylesi bir düşünme ve değerlendirme tarzının ardında, yaşamın kendisine karşı, yaşam düşmanı, öfkesi burnunda, intikama susamış nefreti de duyumsadım ezelden beri: çünkü yaşamın tümü görünüşe, sanata, yanılsamaya, optiğe, perspektifsel olanın ve yanılgının zorunluluğuna dayanır. Hıristiyanlık, başından beri, özünde ve temelinde, yaşamın yaşamdan duyduğu tiksinti ve bıkkınlıktı; bir "başka" ya da "daha iyi" yaşama duyulan inanç altında yalnızca örtüyor, yalnızca gizliyor, yalnızca

süslüyordu kendini. "Dünya"dan nefret etme, duygulanımları lanetleme, güzellikten ve tensellikten duyulan korku, bu dünyaya daha iyi kara çalmak için uydurulmuş bir öbür dünya, aslında hiçliğe, sona, kalıbı dinlendirmeye yönelik, "Sabbatların Sabbatı"na doğru bir istek – tüm bunlar da, Hıristiyanlığın yalnızca ahlaksal değerleri geçerli kılmaya yönelik mutlak istenci gibi; bir "batma istenci"nin olası tüm biçimlerinin içinde her zaman en tehlikeli ve en tekinsiz biçimi gibi; en azından en derin hastalığın, yorgunluğun, bezginliğin, bitkinliğin, yaşam yoksulluğunun bir işareti gibi geliyordu bana; – çünkü ahlakın (özellikle de Hıristiyan, yani mutlak ahlakın) karşısında yaşamın, özünde ahlakdışı bir şey olduğu için, sürekli olarak ve kaçınılmaz bir biçimde haksız çıkması gerekir; – yaşamın, sonunda, aşağılamanın ve sonsuz hayır'ın ağırlığı altında ezilerek, arzulanmaya-değmez, kendinde değersiz olarak duyumsanması gerekir. Ahlakın kendisi – nasıl? Ahlak "yaşamın olumsuzlanması isteği", gizli bir yok etme içgüdüsü, bir bozulma, küçültme, kara çalma ilkesi, sonun başlangıcı olmamalı mıydı? Ve, bunun sonucunda, tehlikelerin tehlikesi?... İşte, içgüdüm, yaşamın sözcüsü bir içgüdü olarak ahlaka karşı çıkmıştı bu tartışma götürür kitapla; ve yaşama ilişkin temel bir karşı öğreti ve karşı değerlendirme icat etmişti, saf sanatsal, Hıristiyanlık karşıtı bir öğreti. Nasıl adlandırmalı onu? Bir filolog ve sözcüklerin adamı olarak, biraz da özgür davranarak –kim biliyordu ki Deccal'in doğru adını?– Yunanlı bir tanrının adıyla vaftiz etmiştim onu: Dionysosçu koymuştum adını. –

6

Anlaşılıyor mu, daha bu kitapla, hangi görevi üstlenmeye cesaret ettiğim?... Ne kadar çok üzülüyorum şimdi, bu bakımdan, böyle özgün görüşler ve cesurca girişimler için kendime özgü bir dil bulma yürekliliğini (ya da küstahlığını?) henüz göstermediğim için, – Schopenhauerci ve Kantçı

formüllerle, Kant'ın ve Schopenhauer'in tinine olduğu kadar beğenilerine de temelden aykırı olan yabancı ve yeni değerlendirmeleri dile getirmeye canla başla çalıştığım için! Oysa Schopenhauer ne düşünüyordu tragedya hakkında? "Trajik olan her şeye karakteristik bir yükseltme atılımını veren –diyor Schopenhauer, İstenç ve Tasarım Olarak Dünya II, 495'te–, dünyanın, yaşamın gerçek bir doyum veremeyeceğinin, böylelikle bağlılığımızın hiçbir değerinin olmadığının bilgisine ulaşmaktır: buna dayanır trajik tin –, bundan dolayı teslimiyete götürür." Ah, nasıl da başka türlü konuşuyordu Dionysos benimle! Ah, ne kadar da uzaktı o sıralar bana, özellikle tüm bu teslimiyetçilik! – Ama, şimdi beni Dionysosçu sezgileri Schopenhauerci formüllerle karartmış ve bozmuş olmamdan daha çok üzen, çok daha berbat bir şeyler var bu kitapta: yani, genel olarak anladığım haliyle muazzam Yunanlı sorunu en modern şeyleri işe karıştırarak bozmuş oluşum! Umutları, hiçbir umudun olmadığı, her şeyin çok açık ve net bir biçimde bir sona işaret ettiği yere bağlamış oluşum! En yeni Alman müziğini temel alarak, sanki kendi kendini keşfetmeye ve yeniden bulmaya hazırmış gibi, "Alman özü" hakkında masal anlatmaya başlamış – üstelik de bunu, kısa bir süre önce Avrupa'ya egemen olma istencine, Avrupa'ya önderlik edecek güce sahip olan Alman tininin, tam da vasiyetnameyle ve kesin olarak istifa ettiği ve bir imparatorluk kurmak gibi şaşaalı bir bahaneyle, sıradanlaşmaya, demokrasiye ve "modern fikirler"e geçiş yaptığı bir dönemde yapmış oluşum. Aslında, bu arada bu "Alman özü"nü yeterince umutsuzca ve acımasızca düşünmeyi öğrendim; aynı zamanda, tepeden tırnağa romantizm olan ve olası tüm sanat biçimlerinin Yunanlılıktan en uzağı olan: üstelik birinci dereceden bir sinir yıpratıcı olan; ve içkiyi seven ve bulanıklığa bir erdem olarak saygı duyan bir halkta, hem esriklik verici hem de bulandırıcı bir narkotik olarak, bu çifte özelliğiyle iki kat tehlikeli olan şimdiki Alman müziğini de. – Elbette, o sıralar bu ilk kitabımı

berbat ettiğim, en güncel olana yönelik erken umutlar ve hatalı yararlanmalar bir yana, Dionysosçu büyük soru işareti, kitapta konulduğu haliyle, müzik açısından da, varlığını koruyor hâlâ: bir müziğin yapısı nasıl olmalıydı, kökeni artık Almanlarınki gibi romantik değil de, – Dionysosçuysa?...

7

– Ama, beyim, sizin kitabınız da romantik değilse, nedir romantizm bütün dünyada? "Şimdiki zaman"a, "gerçeklik"e ve "modern fikirler"e duyulan derin nefret, sizin –"şimdi"ye inanmaktansa, hiç'e, şeytan'a inanmayı tercih eden– sanatçılar-metafiziğinizde gerçekleştiğinden daha ileriye götürülebilir mi? Sizin tüm kontrpuancı ses-sanatınızın ve kulak-ayartıcılığınızın arasından, öfke ve yok etme zevkinin temel bas sesi, "şimdi" olan her şeye karşı öfkeli bir kararlılıkla homurdanmıyor mu, pratik nihilizmden hiç de uzak olmayan bir istenç adeta şöyle demiyor mu: "en iyisi, sizin haklı oluşunuzdan, sizin hakikatinizin haklı çıkmasından başka hiçbir şey hakiki olmasın!" Kulaklarınızı açın da dinleyin, sevgili kötümserim ve sanata-taparım benim, kitabınızın tek bir seçilmiş yerini, genç kulaklara ve gönüllere yakışıksız, fare yakalarmış gibi gelebilecek, hiç de cansız olmayan o ejderha öldürücü paragrafını: nasıl? 1830'un tam bir sahici romantik itirafı değil mi bu, 1850'nin kötümserlik maskesi altında? Ardında daha önce bildik romantik finalinin de gerçekleştiği, – kopuş, çöküş, geri dönüş ve diz çöküş eski bir inanışın önünde, eski tanrının önünde... Nasıl? Sizin kötümserler kitabınız bizzat bir parça anti-Yunanlılık ve romantizm, bizzat "esrik eden ve bulanıklaştıran" bir şey, her halükârda bir uyuşturucu, hatta bir parça müzik, Alman müziği değil mi? Dinleyin hele:

> "Bakışlarında korkudan eser bulunmayan, canavara karşı kahramanca bir sefer düzenleyen bir kuşağın yetiştiğini düşünelim; bu ejderha avcılarının serinkanlı

adımını, tamamen ve eksiksiz ‘kararlı yaşamak' uğruna söz konusu iyimserliğin zayıflık doktrinlerinin tümüne birden sırt çevirdikleri gururlu atılganlığını düşünelim: bu kültürün trajik insanının, kendi kendini tehlikeye ve dehşete eğitirken, yeni bir sanatı, metafizik avuntunun sanatını, tragedyayı kendine ait Helena olarak özlemesi ve Faust'un ağzından şöyle seslenmesi gerekli olmayacak mıdır:

Ve ben, en özlem dolu güç,
Çekmeyeyim mi yaşama, biricik figürü?"

"Gerekli olmayacak mıdır?"... Hayır, hayır, hayır! Siz genç romantikler: gerekli olmayacaktır! Ama çok olasıdır onun böyle sona ermesi, sizin böyle sona ermeniz, yani kâğıt üstünde yazılı olduğu gibi "avutularak", kendi kendinizi tehlikeye ve dehşete tüm eğitişinize karşın, "metafiziksel açıdan avutularak", kısacası romantikler gibi sona ermek, Hıristiyanca... Hayır! Her şeyden önce bu dünyadaki avuntunun sanatını öğrenmeliydiniz, – gülmeyi öğrenmeliydiniz, genç dostlarım, kesinlikle kötümserler olarak kalmak istiyorsanız; belki de bundan sonra, gülenler olarak, günün birinde tüm metafizik avuntuları cehennemin dibine yollayasınız diye – en başta da metafiziği! Ya da, Zerdüşt denilen o Dionysosçu canavarın ağzından söyleyecek olursak:

"Yükseğe kaldırın yüreklerinizi, kardeşlerim, yükseğe, daha yükseğe! Bacaklarınızı da unutmayın! Bacaklarınızı da kaldırın, ey iyi dansçılar: iyisi mi: amuda da kalkın!"

"Bu gülenlerin tacını, bu gül çelengi-tacı; ben taktım bu tacı kendime, ben kutsadım kahkahamı. Başka birini bulamadım bugün, bunu yapacak kadar güçlü olan.

"Dansçı Zerdüşt, hafif Zerdüşt, kanatlarıyla işaret veren, uçuşa hazır, tüm kuşlara işaret veren, hazır ve tamam, mutlu bir tezcanlı: –

"Kehanette bulunan Zerdüşt, kehaneti gülen Zerdüşt, sabırsız biri değil, dediğim dedik biri değil, sıçrayışları ve kaçamakları seven biri: ben taktım bu tacı kendime!

"Bu gülenlerin tacını, bu gül çelengi-tacı: size, kardeşlerim, atıyorum bu tacı! Gülmeyi kutsadım ben: siz, daha yüce insanlar, öğrenin – gülmeyi!"

Böyle Söyledi Zerdüşt, Dördüncü Bölüm, Daha Yüce İnsan Üzerine, 17-18.

Richard Wagner'e Önsöz

Bu kitapta bir araya getirilen düşüncelerin estetik kamuoyumuzun özgün karakterinde yol açacağı olası tüm kaygıları, heyecanları ve yanlış anlamaları uzaklaştırmak için ve bu kitaba giriş sözlerini, işaretini iyi ve yüce saatlerin fosili olarak her sayfasında taşıdığı aynı dalınçsal haz içinde yazabilmek için, sizin bu kitabı alacağınız anı getiriyorum gözümün önüne, saygıdeğer dostum: belki de kara kışın karında yaptığınız bir akşam gezintisinden sonra, kapak sayfasındaki zincirlerinden kurtulmuş Prometheus'a bakışınızı, benim adımı okuyuşunuzu ve bu kitabın içinde ne olursa olsun, yazarın söyleyecek ciddi ve acil bir sözü bulunduğuna, yine yazarın düşündüğü her şeyi, sizinle sanki oradaymışsınız gibi konuştuğuna ve ancak bu orada oluşa uygun düşen şeyleri kaleme alabildiğine hemen ikna oluşunuzu. Bu sırada, bu düşünceleri, Beethoven hakkındaki harika armağan yazınızın ortaya çıkışıyla aynı zamanda, yani henüz patlak vermiş olan savaşın dehşetleri ve yücelikleri içinde biriktirdiğimi anımsayacaksınız. Ne ki bu kitapta yurtsever coşkunun ve estetik sefahatin, mert ciddiyetin ve neşeli oyunun karşıtlığını düşünecek olanlar yanılacaklardır: onlar daha çok, bu kitabın gerçek bir okunuşunda, tam da Alman umutlarının ortasına, omurga ve dönüm noktası olarak yerleştirdiğimiz hangi ciddi Alman sorununu ele aldığımızı şaşkınlıkla anlayabilirler. Ama belki de tam da böylelerine, estetik bir sorunun böyle ciddiye alındığını görmek yakışıksız gelecektir, özellikle sanatta artık neşeli bir yan uğraştan, "varoluşun ciddiyeti" için olmasa da olur bir çıngırak sesinden fazlasını göremeyecek durumda olanlara: sanki, böyle bir "varoluşun ciddiyeti"yle yüzleşmenin nasıl bir önemi olduğunu kimse bilmiyormuş gibi. Sanatın, bu kitabı kendisine adadığım, bu yoldaki yüce öncümün anladığı anlamda, bu yaşamın en yüce görevi ve

asıl metafizik uğraşı olduğuna inanışım, bu ciddilere bir ders olabilir.

Basel, 1871 yılının sonu.

1

Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunun salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız kesinliğine de vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız: tıpkı insan soyunun cinsiyetlerin ikiliğine, sürekli savaşa ve yalnızca dönem dönem ortaya çıkan uzlaşmaya bağlı oluşu gibi. Bu isimleri, sanat görüşlerinin en derin gizli öğretilerini gerçi kavramlarda değil, ama tanrılar dünyasının net figürlerinde, kavrayışlı kişiler için algılanabilir kılan Yunanlılardan ödünç alıyoruz. Yunan dünyasında kökene ve hedeflere göre, yontucunun sanatıyla, Apolloncu olanla, müziğin görsel olmayan sanatı, Dionysosçu olan arasında muazzam bir karşıtlık bulunduğuna ilişkin bilgimiz, onların bu iki sanat tanrısına, Apollon'a ve Dionysos'a dayanır: birbirinden böylesine farklı bu iki dürtü yan yana var olur, çoğu kez birbirleriyle açık bir uyuşmazlık içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlara uyarırlar, o karşıtlığın, ortak "sanat" sözcüğünün ancak görünüşte örttüğü kavgasını yeni baştan başlatmak için; ta ki sonunda Helen "istenci"nin metafizik bir harika edimiyle, birbirleriyle çiftlenmiş görününceye ve bu çiftlenmede Attika tragedyasının hem Dionysosçu hem de Apolloncu sanat yapıtını üretinceye kadar.

Bu iki dürtüye daha yakından bakabilmek için, önce onları düşün ve esrikliğin birbirinden ayrılmış sanat dünyaları olarak düşünelim; Apolloncu ve Dionysosçu olanda görülene denk bir karşıtlık başka hangi fizyolojik görüngüler arasında vardır. Lukretius'un tasavvuruna göre[10], düşte insanların ruhlarının karşısına önce olağanüstü tanrı figürleri çıkar; büyük yontucu düşünde insanüstü varlıkların büyüleyici bedenlerini gördü; ve Helen şaire şiirsel döllemenin gizemleri sorulduğunda, yine düşlerini anımsamış ve

Wagner'in Meistersinger operasında Hans Sachs'ın[11] verdiğine benzer bir ders vermiş olacaktı:

Dostum, tam da budur şairin işi,
düşlerini yorumlayışı ve fark edişi.
İnan bana, düşlerinde kapılır insan
en gerçek kuruntusuna:
tüm şiir sanatı ve şairlik
gerçek düş yorumculuğundan ibarettir.

Her insanın onları üretirken tam bir sanatçı olduğu düş dünyalarının güzel görüntüsü, tüm güzel sanatların önkoşuludur, hatta göreceğimiz gibi, şiir sanatının önemli bir bölümünü de oluşturur. Dolaysız bir anlamayla, biçimin tadına varırız, tüm biçimler bize hitap eder, önemsiz ya da gereksiz olanı yoktur. Bu düşsel gerçekliğin en üst canlılığında, yine de onun görünüşünün pırıltılı duyumunu alırız ancak: en azından benim, sık sık karşılaşıldığı, hatta normal bir durum olduğu konusunda bazı kanıtları ve şairlerin sözlerini ortaya koyabileceğim deneyimim böyledir. Hatta felsefi insanda, içinde yaşadığımız ve olduğumuz bu gerçeklik altında, ikinci ve bambaşka bir gerçekliğin daha yattığı ve bu ikincisinin de bir görünüş olduğu önsezisi vardır; ve Schopenhauer, bir insanın zaman zaman insanları ve tüm şeyleri salt hayaletler ya da hayaller olarak görme yetisini, felsefe yapma yeteneğinin bir belirtisi olarak tanımlar adeta. Bir filozofun varoluşun gerçekliği karşısındaki duruşu nasılsa, sanatsal duyarlılığı bulunan bir insanın düşlerin gerçekliği karşısındaki duruşu da öyledir; böyle bir insan iyice ve seve seve bakar: çünkü bu imgelerden yaşamı yorumlar, bu olaylarda kendini yaşama hazırlar. Tam bir anlayabilirlik içinde kendinde deneyimledikleri, yalnızca hoş ve sevimli görüntüler değildir: ciddi, bulanık, hazin, kuşkulu görüntüler, apansız tutukluklar, rastlantının cilveleri, endişeli beklentiler,

kısacası yaşamın tüm "ilahi komedyası", cehennemle birlikte geçer gözünün önünden, yalnızca bir gölge oyunu gibi değil –çünkü kendisi de bu sahneleri yaşamakta ve acı çekmektedir– ve görünüşün o geçici duyumsanması olmadan da değil; belki de anımsar kimileri, benim gibi, düşün tehlikeleri ve korkuları içinde bu arada kendini yüreklendirici bir biçimde ve başarıyla, kendi kendine seslenmiş olduğunu: "Bir düş bu! Bu düşü görmeye devam etmek istiyorum!" Bana anlatılan bazı kişilerin bir ve aynı düşün nedensellik zincirini birbirini izleyen üç ve daha fazla gece boyunca sürdürebilmeleri gibi: gerçekler, en içteki özümüzün, hepimizin ortak temelinin, düşü derin bir hazla ve sevinçli bir zorunlulukla kendinde deneyimlediğinin açık kanıtını verirler.

Düş deneyimindeki bu sevinçli zorunluluk, yine Yunanlılar tarafından, Apollonlarında dile getirilmiştir: tüm yaratıcı güçlerin tanrısı olarak Apollon, aynı zamanda kâhin tanrıdır. Kökleri gereği "ışıldayan", ışık tanrısı olan Apollon, içsel düşlem-dünyasının güzel görünüşüne de hükmeder. Bu durumların boşluklar halinde anlaşılabilen gündelik gerçeklik karşısındaki daha üstün hakikiliği, mükemmelliği, sonra uykuda ve düşte iyileştiren ve yardım eden doğanın derin bilinci, aynı zamanda kehanette bulunma[12] yeteneğinin, ve genel olarak yaşamın olası ve yaşanmaya değer kılınmasını sağlayan sanatların simgesel benzeridir. Ne ki, düş görüntüsünün, hastalıklı bir etkide bulunmamak için aşmaması gereken, aksi halde görünüşün kaba gerçeklik olarak bizi aldatacağı o hassas çizgi de, – Apollon'un imgesinde eksik olamaz: o ölçülü sınırlandırma, yabanıl heyecanların o özgürlüğü, sanatçı tanrının o bilgelik dolu dinginliği. Gözü, kökenine uygun olarak "güneş gibi" olmalıdır; öfkelendiğinde ve hiddetle baktığında bile, güzel görünüşünün halesi üstündedir. Böylece, Schopenhauer'in, Maya perdesine[13] aldanmış insan hakkında söyledikleri, eksantrik bir anlamda, Apollon için geçerli olabilir. İstenç ve

Tasarım Olarak Dünya I, s. 416: "Dağlar gibi dalgaların dört bir yana doğru, uğultuyla yükseldiği ve indiği azgın bir denizde, bir gemici, bir sandalın içinde, güçsüz teknesine güvenerek nasıl oturursa; yalnız insan da böyle sakince oturur, bir acılar dünyasının ortasında, principium individuationis'e[14] dayanarak ve güvenerek." Apollon hakkında, söz konusu ilkeye duyulan sarsılmaz güvenin ve bu ilkeye aldanmış olanın dingince orada oturuşunun, Apollon'da en yüce anlatımını bulduğu söylenebilirdi, ve Apollon'un kendisi de, tavırlarından ve bakışlarından "görünüş"ün tüm zevki ve bilgeliğinin, güzelliğiyle birlikte bize hitap ettiği, principii individuationis'in yüce tanrısal imgesi olarak tanımlanabilir.

Schopenhauer aynı yerde, insanın görünüşü bilme biçimlerinden ansızın kuşkuya düştüğünde, başka bir deyişle, verili bir durumda, nedensellik yasasının bir istisna oluşturuyor göründüğünde kapıldığı büyük dehşeti betimliyor bize. Bu dehşete, principii individuationis'in aynı parçalanışı sırasında insanın en derinliklerinden, doğadan yükselen haz dolu büyülenmeyi de eklersek, bize en yakın olarak ancak esriklik benzetmesiyle verilmiş Dionysosçu olanın özüne bir bakış atmış oluruz. Ya kadim insanların ve halkların ilahilerde sözünü ettikleri uyuşturucu içkinin etkisiyle, ya da tüm doğaya zevkle nüfuz eden ilkbaharın muazzam yakınlaşması sayesinde uyanır Dionysosça heyecanlar; bu heyecanların artışıyla, öznel olan tam bir kendini unutmuşluk içinde yitip gider. Ortaçağ Almanyası'nda da aynı Dionysosçu gücün etkisinde sayıları giderek artan kalabalıklar, şarkı söyleyerek ve dans ederek bir yerden bir yere dolaşıp dururlardı: bu Sankt-Johann ve Sankt-Veit dansçılarında Yunanlıların, geçmişleri Küçük Asya'ya, Babil'e ve Sakae orjilerine[15] dayanan Bakkha korolarını görüyoruz. Deneyimsizlikleri ya da kalın kafalılıkları yüzünden, bu tür görüngülere "halkın hastalıkları" sözüyle bakıp alay ederek ya da kendilerinin

sağlıklı oldukları duygusuyla üzülerek, yüz çeviren insanlar vardır: bu zavallılar, Dionysosçu esriklerin kor gibi yanan yaşamı önlerinden gürül gürül geçtiğinde, kendilerinin "sağlığının" ne denli ceset rengi ve hortlak gibi göründüğünün farkında bile değiller açıkçası.

Dionysos'un büyüsüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluyla, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden. Yeryüzü gönüllü olarak sunar armağanlarını, barış içinde yakınlaşırlar birbirlerine, kayaların ve çöllerin yırtıcı hayvanları. Çiçekler ve çelenklerle dolup taşmıştır Dionysos'un arabası: onun boyunduruğu altında ilerler panterler ve kaplanlar. Kişi, Beethoven'in "Neşe"ye övgü şarkısını bir tabloya dönüştürür, hayalinde de milyonların huşu içinde yere kapandıklarını canlandırırsa: işte ancak böyle yakınlaşabilir Dionysosçu olana. Şimdi köle özgür bir adam olmuştur, şimdi zorunluluğun, keyfiliğin ya da "küstah moda"nın insanların arasına soktuğu tüm donuk, düşmanca sınırlar yıkılmıştır. Şimdi, dünyaların uyumunun müjdeli haberinde[16], herkes komşusuyla yalnızca birleştiğini, uzlaştığını, kaynaştığını değil, bir olduğunu da hisseder, sanki Maya'nın perdesi yırtılmıştır da artık sadece lime lime parçaları dalgalanmaktadır gizemli ilk-bir'in önünde. Şarkı söyleyerek ve dans ederek anlatır kendini insan, daha üst bir ortaklığın üyesi olarak: yürümeyi ve konuşmayı unutmuştur ve dans ederek göklere doğru yükselmek üzeredir. Jestlerinde büyülenmişlik dile gelmektedir. Şimdi hayvanların konuşuyor, yeryüzünün süt ve bal veriyor oluşu gibi, insandan da doğaüstü bir şey tınlamaktadır: tanrı olarak duyumsar kendini, şimdi kendisi de düşünde tanrıların değiştiğini gördüğü gibi, kendinden geçmiş ve yücelmiş bir biçimde değişmektedir. Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapıtı olmuştur: tüm doğanın sanat gücü, ilk-bir'in en üstün hazsal doyumu için, burada esrikliğin ürperişleri

arasında açınlamaktadır kendini. En kaliteli çamur, en pahalı mermer burada yoğrulur ve yontulur; ve Dionysosçu dünyalar sanatçısının keski vuruşları arasında çınlar Eleusis Mysterionlarının[17] seslenişi: "Diz çöküyor musunuz, milyonlar? Yaratıcını seziyor musun, dünya?"[18] –

2

Buraya kadar, Apolloncu olanı ve karşıtını, Dionysosçu olanı, doğanın kendisinden, insani sanatçının aracılığı olmadan ortaya çıkan, doğanın sanatsal dürtülerinin ilkönce ve dolaysız yoldan doyumlandıkları sanatsal güçler olarak ele aldık: bir yandan, mükemmel oluşunun, bireyin entelektüel yüksekliği ya da sanatsal yetişimiyle hiçbir bağıntısı bulunmayan, düşün imgeler dünyası olarak; diğer yandan, bireyi yine dikkate almayan, hatta onu yok etmeye ve mistik bir birlik duygusuyla ortadan kaldırmaya çalışan, esriklik yüklü bir gerçeklik olarak. Doğanın bu dolaysız sanat durumlarına karşı her sanatçı bir "taklitçi"dir; öyle ki ya Apolloncu bir düş sanatçısı ya da Dionysosçu bir esriklik sanatçısıdır, ya da nihayetinde –örneğin Yunan tragedyasında olduğu gibi– aynı zamanda hem esriklik hem de düş sanatçısıdır: onu, Dionysosçu sarhoşluğu ve kendinden mistik vazgeçişi içinde, bir başına, yerinde duramayan koroların uzağında, yere çökerken ve Apolloncu düş etkisiyle kendi durumunu, yani dünyanın en içteki temeliyle bir oluşunu, benzetme türünden bir düş imgesinde açınlarken düşünebiliriz.

Bu genel varsayımlar ve karşıtlaştırmalardan sonra, şimdi doğanın söz konusu sanat dürtülerinin onlarda hangi ölçüde ve hangi yüksekliğe kadar geliştiğini öğrenmek için, Yunanlılara yakından bakıyoruz: böylelikle Yunan sanatçısının ilk-imgeleriyle ilişkisini, ya da Aristoteles'in deyişiyle "doğanın taklit edilişi"ni[19] daha derinden anlayacak ve değerini teslim edecek bir konuma geleceğiz.

Yunanlıların düşleri hakkında, onların tüm bir düş literatürüne ve sayısız düş anekdotuna karşın, yalnızca tahmini olarak ama yine de bir hayli kesinlikle konuşulabilir: gözlerinin inanılmaz kesin ve sağlam plastik yetenekleri karşısında, parlak ve içten renk beğenileriyle birlikte, daha sonraki zamanlarda doğanları utandıracak bir biçimde, düşleri için de çizgilerin ve hatların, renklerin ve grupların mantıklı bir nedenselliğini, sahnelerin, onların en iyi rölyeflerini andırırcasına art arda sıralanışını varsaymaktan alıkoyamayız kendimizi: ki bir benzetme mümkün olsaydı, bu sahnelerin mükemmellikleri düş gören Yunanlıyı Homeros, Homeros'u da düş gören bir Yunanlı olarak tanımlama hakkını verirdi bize: modern insanın, düşleri açısından kendini Shakespeare'le kıyaslamaya kalkışmasından daha derin bir anlamda.

Buna karşılık, Dionysosçu Yunanlılar ile Dionysosçu barbarlar arasında uzanan muazzam uçurum ortaya çıkartılacaksa, yalnızca tahmini olarak konuşmak zorunda değiliz. Eski dünyanın dört bir yanından –burada yeni dünyayı bir kenara bırakacak olursak– Roma'dan Babil'e kadar Dionysosçu şenliklerin varlığını kanıtlayabiliriz; bu şenlik tipinin Yunan tipi Dionysosçu şenlikle ilişkisi, olsa olsa, adını ve niteliklerini tekeden alan sakallı satirin Dionysos'un kendisiyle ilişkisine benzer. Hemen hemen her yerde, bu şenliklerin odağında her türlü aile kurumunu ve bunların onurlu ilkelerini dalgaları altında bırakan, aşırı bir cinsel dizginsizlik seli yer alır; burada doğanın özellikle en vahşi canavarları, benim asıl "büyülü içki" olarak gördüğüm, şehvetin ve vahşetin o iğrenç karışımına varıncaya dek, zincirlerinden boşanmaktadır. Yunanlılar, kara ve deniz yolları üzerinden bilgi sahibi oldukları şenliklerin ateşli coşkuları karşısında, öyle görünüyor ki, burada tüm gururuyla dikilen ve Medusa başını bu tuhaf ve biçimsiz Dionysosçu güçten daha tehlikelisine uzatmayan Apollon figürü sayesinde, bir süre tamamen güvencelenmiş ve

korunmuşlardı. Apollon'un azametle-yadsıyan bu tavrını ölümsüzleştiren, Dor sanatı olmuştur. Sonunda, Helence olanın en derin köklerinde benzer dürtüler boy verdiğinde, bu direniş daha ümitsizleşmiş, hatta olanaksızlaşmıştır: şimdi Delfoi tanrısının etkinliği, tam zamanında yapılmış bir uzlaşmayla zorlu rakibinin elinden yok edici silahları almakla sınırlı kalmıştı. Bu uzlaşma Yunan tapınısının tarihindeki en önemli andır: nereye bakılırsa bakılsın, bu olayın yarattığı köklü değişiklikler görülebilir, iki rakibin uzlaşmasıydı bu; o andan itibaren korunacak sınır çizgileri net bir biçimde belirlenmişti ve saygı armağanları düzenli aralıklarla gönderilmeye başlanmıştı; aslında uçurum aşılmış değildi. Bu barış anlaşmasının baskısı altında Dionysosçu gücün kendini nasıl açınladığını görürsek, şimdi Babil Sakaeleriyle ve onlarda insanların kaplana ve maymuna geri adım atmalarıyla kıyaslandığında, Yunanlıların Dionysosçu orjilerinde dünyanın kurtuluşu şenliklerinin ve ululama günlerinin önemini kavrarız. Ancak Yunanlılarda kavuşur doğa, sanatsal bir övgüye, principii individuationis'in parçalanması ancak onlarda sanatsal bir görüngü olur. Şehvet ve vahşetten oluşan o iğrenç büyülü içki burada etkisizdi: yalnızca Dionysosçu esriklerin coşkulanımlarındaki tuhaf karışım ve ikilik, acıların haz vermeleri, sevincin göğüsten ıstırap çığlıkları koparması görüntüsü anımsatır o içkiyi – ilaçların ölümcül zehirleri anımsatmaları gibi. En büyük sevinçten, dehşetin ya da yeri doldurulamaz bir yitimi özleyen yakınmanın haykırışı çınlar. O Yunan şenliklerinde, doğanın adeta dokunaklı bir özelliği öne çıkar, sanki bireyler halinde parçalanışına iç geçiriyor gibidir. Böylesi çifte bir ruh hali içindeki esrikliğin şarkısı ve beden dili, Homerosçu-Yunan dünyası için yeni ve duyulmamış bir şeydir: ve özellikle Dionysosçu müzik korku ve dehşet uyandırmıştır bu dünyada. Müzik açıkça daha o zamandan Apolloncu bir sanat olarak biliniyordu; yine de tam olarak yalnızca, yaratıcı gücü Apolloncu durumların serimlenmesi için geliştirilmiş ritmin dalga vuruşu olarak böyleydi. Apollon'un

müziği, seslerle kurulan bir Dor mimarisiydi: ancak kitaraya özgü, işaret edilmiş seslerle. Tam da Dionysosçu müziğin ve dolayısıyla asıl müziğin karakterini oluşturan unsur, sesin sarsıcı gücü, melodinin bütünlüklü akışı ve armoninin düpedüz eşsiz dünyası, Apolloncu olmadığı gerekçesiyle özenle uzak tutulmuştur. Dionysosçu dithyrambos'ta, insan tüm simgesel yeteneklerini en üst düzeye yükseltmesi için kışkırtılır; hiç duyumsanmamış bir şey kendinden vazgeçmeye, Maya'nın perdesini yok etmeye, türün, hatta doğanın dehası olarak bir olmaya zorlar. Şimdi doğanın özü simgesel olarak dışa vurmaktadır kendini; yeni bir simgeler dünyası gereklidir; önce bütün bir beden simgeselliği, yalnızca ağzın, yüzün, sözcüğün simgeselliği değil, tüm organları ritmik bir biçimde devindiren tam bir dans dili. Sonra öteki simgesel güçler, müziğin güçleri, ritimde, dinamikte ve armonide, birdenbire delidolu çoğalırlar, insanın tüm simgesel güçlerin hep birlikte dizginlerinden boşanışını kavraması için, o güçlerde simgesel olarak dile gelmek isteyen, kendinden vazgeçme derecesine zaten ulaşmış olması gerekir: böylelikle, Dionysos'a dithyramboslarla[20] tapınanı, ancak onun gibi olanlar anlayabilir! Nasıl da şaşkınlıkla bakmış olmalıydı ona, Apolloncu Yunanlı! Tüm bu olup bitenin aslında kendisine pek de öyle yabancı olmadığının, hatta Apolloncu bilincinin yalnızca karşısındaki bu Dionysosçu dünyayı bir perde gibi örttüğünün korkusuna kapıldığında, daha da büyümüştü bu şaşkınlık.

3

Bunu kavrayabilmek için Apolloncu kültürün o ustalıklı yapısının taşlarını adeta teker teker, üzerinde kurulu olduğu temeller görününceye dek sökmemiz gerekir. Burada ilkönce, kendileri bu yapının alınlığında duran ve çok uzaktan bile fark edilen rölyeflerde resmedilmiş eylemleri yapının frizlerini süsleyen, olağanüstü Olymposlu tanrı

figürlerini görürüz. Aralarında, diğerlerinin yanında tek başına, ve başköşede hak iddia etmeyen bir tanrı olarak Apollon da duruyorsa, bu bizi şaşırtmamalı. Apollon'da cisimleşen dürtü, genel olarak tüm o Olympos dünyasını doğurmuştur, bu anlamda Apollon'u da o dünyanın babası olarak kabul edebiliriz. Böyle parlak bir Olymposlu varlıklar toplumunu doğuran o muazzam gereksinim neydi?

Kalbinde başka bir din taşıyarak bu Olymposlulara yaklaşan ve onlarda ahlak yüksekliği, hatta kutsallık, bedensellik dışı bir manevileşme, merhamet dolu sevgi bakışları bulmaya çalışan biri, çok geçmeden canı sıkılmış ve hayal kırıklığına uğramış bir halde onlara sırt çevirmek zorunda kalacaktır. Burada hiçbir şey çileciliği, maneviyatı ve ödevi anımsatmaz: burada yalnızca zevk ve sefa, coşku ve sevinç içinde sürdürülen bir varoluş konuşur bizimle; mevcut olan ne varsa, iyi kötü demeden tanrılaştırılmıştır bu varoluşta. Böylece, bakan kişi, yaşamın bu fantastik taşkınlığı karşısında adamakıllı etkilenmiş bir halde durur, kabına sığmayan bu insanların, hangi sihirli içkiyi içerek yaşamın tadına varmış olabileceklerini sorar kendine, öyle ki nereye baksalar Helena, yani kendi varoluşlarının “tatlı bir kösnüllük içinde süzülen" ideal imgesi gülmektedir onlara. Ama, şimdiden geri dönmüş olan bu seyirciye şöyle seslenmeliyiz: "Uzaklaşma oradan, böyle açıklanamaz bir neşeyle önüne serilen bu yaşam hakkında Yunan halk bilgeliğinin ne söylediğini bir dinle önce. Der ki eski bir efsane, Kral Midas bilge Silenos'u, Dionysos'un eşlikçisini, uzunca bir süre ormanda kovalamış, ama yakalayamamış. Nihayet, bir gün eline düştüğünde sormuş Silenos'a kral, insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu. Kaskatı ve kıpırtısız durarak susmuş daymon, kral tarafından zorlanıncaya kadar; sonunda kulakları çınlatan bir kahkahayla birlikte şu sözler dökülmüş ağzından: "Zavallı, bir günlük ömürlü tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymamanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye

niye zorlarsın beni? En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir – en kısa zamanda ölmek."

Olympos'un tanrılar dünyasının bu halk bilgeliğiyle ilişkisi nasıldır? İşkence edilmiş din şehidinin büyülenmişlikle dolu vizyonunun, onun çektiği acılarla ilişkisi gibidir.

Şimdi Olympos büyülü dağı adeta kendini açıyor ve köklerini gösteriyor bize. Yunanlı, varoluşun korkularını ve dehşetlerini biliyor ve duyumsuyordu: yaşayabilmek için, bunların önüne, Olympos'taki parlak düş ürününü koyması gerekiyordu. Doğanın dev güçleri karşısındaki o muazzam güvensizlik, tüm bilgilerin üzerinde acımasızca hüküm süren o Moira[21], büyük insan dostu Prometheus'un o akbabası, bilge Oidipus'un o korkunç yazgısı, Atreusoğulları soyunun üstündeki, Orestes'i annesini öldürmeye zorlayan o lanet; kısacası, orman tanrısının, efkârlı Etrüsklerin yıkımına yol açan mitsel ibretleriyle birlikte tüm o felsefesi – Yunanlılar tarafından, Olymposluların o sanatsal orta dünyası aracılığıyla sürekli yeniden aşılıyor, her halükârda perdeleniyor ve gözlerden gizleniyordu. Yunanlıların, yaşayabilmek için bu tanrıları en derinden gelen bir zorunlulukla yaratmaları gerekmiştir: Olympos'taki neşeli tanrılar düzeninin, başlangıçtaki dehşetli titanik tanrılar düzeninden, söz konusu Apolloncu güzellik dürtüsü sayesinde, yavaş geçişler halinde gelişmesinin izlediği yolu nasıl mı tasarlıyoruz: dikenli çalılıklarda güllerin açıvermesi gibi. Yoksa, bu kadar aşırı duyarlı, bu kadar delidolu arzulu, böyle eşsiz acı çekme yeteneğine sahip bu halk, nasıl katlanabilirdi varoluşa, aynısını daha yüksek bir şanla çevrili bir biçimde tanrıların da yaşadığı gösterilmeseydi? Varoluşun, yaşamı sürdürmeye ayartan bir bütünlenişi ve tamamlanışı olarak, sanata yaşam veren aynı dürtü, Helen "istenci"nin kendisine ululayıcı bir ayna tuttuğu Olympos dünyasını da yaratmıştır. Böylece tanrılar, kendileri de

aynısını yaşayarak haklı çıkarırlar insan yaşamını – tek başına yeterli bir tanrı savunusu! Böylesi tanrıların parlak güneşi altındaki varoluş, ulaşılmaya değer bir varoluş olarak duyumsanır, ve Homeros'un insanlarının asıl sancısı bu varoluştan ayrılmaya ilişkindir; özellikle de hemen ayrılmaya: öyle ki şimdi onlar hakkında, Silenos'un bilgeliği tersyüz edilerek şöyle söylenebilir: "Onlar için en kötü şey hemen ölmektir, ikinci en kötü şey ise ölmektir." Bu yakınma bir kez çınlamaya başlayınca, kısa ömürlü Akhilleus'ta, insan soyunun yapraklar gibi değişip dönüşmesinde, kahramanlar çağının sona erişinde yeniden duyulur. En büyük kahramanın, yaşamını bir gündelikçi olarak bile olsa sürdürmek istemesi yakışıksız kaçmaz. Apolloncu düzeyde, bu varoluşa duyulan "istenç" böyle delidolu bir biçimde dile getirildiğinde, Homerosçu insan da bu varoluşla bir olduğunu duyumsar, yakınmak bile o varoluşu övmek olur.

Şimdi, burada, yeni insanların böyle özlemle seyrettikleri bu uyumun, insanın doğayla bir oluşunun, Schiller'in bir sanat kavramı olan "naif" sözcüğünü kullandığı bu durumun, hiç de öyle basit, kendi kendine ortaya çıkan, söz konusu kültürün giriş kapısında, insanlığın bir cenneti olarak karşılaşmamız gereken adeta kaçınılmaz bir durum olmadığını söylemeliyiz: buna ancak, Rousseau'nun Émile'inin de bir sanatçı olduğunu düşünmeye çalışan ve Homeros'ta, böyle doğanın bağrında eğitilmiş bir sanatçı Émile bulduğunu zanneden bir çağ inanabilirdi. "Naif" olanla sanatta karşılaştığımız yerde, Apolloncu kültürün en büyük etkisini görmeliyiz: bu kültürün her zaman önce bir titanlar imparatorluğunu yıkması, canavarları öldürmesi ve güçlü halüsinasyonlar ve eğlendirici yanılsamalar yoluyla, korkunç derinlikteki bir dünya görüşü ve en duyarlı acı çekme yeteneği karşısında galip gelmiş olması gerekir. Oysa, naif olana, görünüşün güzelliğine tam bir kenetlenmişliğe, nasıl da ender ulaşılır! Bu yüzden, birey olarak söz konusu Apolloncu halk kültürüyle ilişkisi, tek bir düş sanatçısının bir

halkın ve genel olarak doğanın düş görme yeteneğiyle ilişkisi gibi olan Homeros, nasıl da telaffuz edilemez bir yüceliktedir. Homeros'un "naifliği" ancak Apolloncu yanılsamanın eksiksiz zaferi olarak kavranabilir: doğanın, niyetlerine ulaşmak için sık sık kullandığı türden bir yanılsamadır bu. Asıl hedef bir sanrıyla perdelenmiştir: ellerimizi bu sanrıya uzatırız, ve doğa bizim yanılsamamız sayesinde, kendi hedefine ulaşır. Yunanlılarda "istenç", dehayı ve sanat dünyasını yücelterek, kendi kendisine bakmak istemişti; kendini yüceltebilmesi için, yarattıklarının da yüceltilmeye değer olduklarını duyumsamaları gerekiyordu, kendilerini daha üst bir alanda yeniden görmeleri ve bu mükemmel görüş dünyasının bir buyruk ya da suçlama etkisi bulunmaması gerekiyordu. Kendi ayna görüntülerini, Olymposluları gördükleri güzellik alanıydı bu. Helen "istenci", sanatsal yeteneğin bağlılaşığı olan acı çekme yeteneğine ve acı çekme bilgeliğine karşı, bu güzellik yansıtmasıyla savaştı: zaferinin anıtı olarak da Homeros duruyor karşımızda, naif sanatçı.

4

Düş benzetmesi, bu naif sanatçı hakkında bir şeyler öğretiyor bize. Düş gören kişiyi, düş dünyasının yanılsamasının ortasında ve bu dünyayı bozmadan: "Bir düş bu, görmeye devam etmek istiyorum" diye sesleniişini gözümüzün önüne getirirsek, buradan, düşe bakmanın derin bir içsel haz verdiği sonucunu çıkarırsak; diğer yandan da, bakmaktan duyulan bu içsel hazla birlikte düş görebilmek için, yaşanan günü ve korkunç bezdiriciliğini tamamen unutmak zorundaysak: o zaman tüm bu olayları düş yorumcusu Apollon'un kılavuzluğunda, örneğin şu biçimde yorumlayabiliriz. Böylece yaşamın iki yarısından, uyanık ve düş görerek geçen yanlarından elbette birincisi ağırlıklı olarak tercih edilen, daha önemli, daha değerli, daha yaşanmaya değer yarısı, hatta yaşanılan biricik yarı olarak

görünür gözümüze: oysa ben, her ne kadar bir paradoks gibi görünse de, varlığımızın, bir görünüşünü oluşturduğumuz o gizemli temeli için, düşün tam da karşıt bir değerlendirilişini öne süreceğim. Çünkü doğada her şeye gücü yeten o sanat dürtülerini ve onlardaki, görünüşe, görünüş yoluyla kurtarılmaya duyulan tutkulu bir özlemi ne denli çok algılarsam, sahiden-var olanın ve ilk-bir'in, bengi acı çeken ve çelişki dolu olan olarak, aynı zamanda büyüleyici vizyona, sonsuz haz dolu gürünüşe, kendi sürekli kurtuluşu için gereksinim duyduğuna ilişkin metafizik varsayımda bulunmaya da o denli çok itildiğimi duyumsuyorum: o görünüş ki, tamamen ona yakalanmış ve ondan oluşarak biz onu, sahiden-var-olmayan olarak, yani zamanda, uzamda ve nedensellikte sürekli bir oluş olarak, başka bir deyişle, görgül gerçeklik olarak duyumsamak zorundayızdır. Dolayısıyla, kendi "gerçeklik"imizi bir an için bir kenara bırakırsak, kendi görgül varoluşumuzu, genel olarak dünyanın varoluşu gibi, ilk-bir'in her an üretilen bir tasavvuru olarak kavrarız; işte bundan dolayı düşü, görünüşün görünüşü olarak, böylelikle de, görünüşe duyulan ilk-özlemin daha üst bir doyumlanışı olarak kabul etmemiz gerekir. İşte bu aynı nedenle, doğanın en içteki çekirdeği, yine yalnızca "görünüşün görünüşü" olan naif sanatçıdan ve naif sanat yapıtından o tanımlanamaz hazzı duyar. Kendisi de o ölümsüz "naifler"den biri olan Rafael, benzetme türünden bir tablosunda, görünüşün görünüşe alçaltılışını, naif sanatçının ve aynı zamanda Apolloncu kültürün ilk-sürecini göstermiştir. Rafael'in Transfiguration'unda, resmin alt yarısı bize, düşkün erkek çocuklarla, ümitsiz hamallarla, çaresizlikler içinde korkuya kapılmış delikanlılarla, dünyanın biricik temelinin, ilk-acının yansıtılışını gösterir: burada "görünüş", bengi çelişkinin, olayların babasının yansımasıdır. Şimdi, bu görünüşten, bir ambrosia kokusu gibi, vizyona benzer yeni bir görünüş dünyası yükselir; ilk görünüşe tutulmuş olanlar göremez bu dünyayı – en katıksız haz ve açılmış gözlerden ışıyan ağrısız

bakış içinde parlak bir süzülüş. Burada, en üst düzeydeki sanatsal simgesellikte, Apolloncu o güzellik dünyası ve onun yeraltı, Silenos'un korkunç bilgeliği durmaktadır karşımızda; sezgisel olarak kavrarız bunların karşılıklı zorunluluğunu. Ama Apollon yeniden, principii individuationis'in tanrılaştırılması olarak çıkar karşımıza, ancak, ilk-bir'in sürekli ulaşılan hedefinin, onun görünüş yoluyla kurtuluşunun gerçekleşmesiyle: Apollon, yüce tavırlarıyla, tüm bir acı çekme dünyasının, bununla bireyin kurtarıcı vizyonu üretmeye zorlanması ve sonra bunu seyretmeye dalarak, sallanan kayığında, denizin ortasında sakin sakin oturması için gerekli olduğunu gösterir bize.

Bireyleşmenin bu tanrılaştırılışı, genel olarak buyrukçu ve talimatlar veren olarak düşünüldüğünde, tek bir yasayı tanır: o da bireydir, yani bireyin sınırlarının korunmasıdır, Helenlerdeki anlamıyla ölçüdür. Etik bir tanrı olarak Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de, kendilerini bilmelerini ister. Böylece, "Kendini bil" ve "Ölçüyü kaçırma!" istemi, estetik güzellik zorunluluğuyla atbaşı gider; kendini yüceltmek ve ölçüyü aşmak, Apolloncu olmayan evrenin asıl düşman daymonlarıdır; bu yüzden Apollon öncesi dönemin, titanlar çağının nitelikleri oldukları ve Apolloncu dünyanın dışından, yani barbarlar dünyasından geldikleri için aşağılanırlar. Prometheus, insanlara duyduğu titanca sevgi yüzünden akbabalar tarafından parçalanmak zorunda kalmış; Oidipus, Sfenks'in bilmecesini çözecek ölçüde aşırı bilgeliği yüzünden kafa karıştırıcı bir kötülükler girdabına sürüklenmek zorunda kalmıştı: böyle yorumluyordu Delfoi tanrısı Yunan geçmişini.

Dionysosçu olanın uyandırdığı etki de "titanca" ve "barbarca" görünmüştü Apolloncu Yunanlıların gözüne: bizzat kendisinin, o devrik titanlarla ve kahramanlarla aynı zamanda iç dünyasında da akraba olduğunu kendisinden

gizleyemeden. Daha da fazlasını duyumsamak zorunda kalmıştı: tüm varoluşu, bütün güzelliği ve ölçülülüğüyle, örtülü bir acı ve bilgi alt katmanına dayanıyordu, ve yine o Dionysosçu olan kaldırmıştı bunun örtüsünü: Bakın hele! Apollon, Dionysos olmadan yaşayamazdı! "Titanca" olan ve "barbarca" olan da, tıpkı Apolloncu olan gibi bir zorunluluktu eninde sonunda! Şimdi bir düşünelim, görünüş ve ölçülülük üzerine kurulmuş ve önü yapay setlerle kesilmiş bu dünyada, Dionysos şenliğinin cezbeli sesinin, gitgide daha çok çekicileşen büyülü tarzlarda nasıl çınladığını, bu tarzlarda, doğanın hazda, acıda ve bilgideki tüm aşırı ölçüsünün, içe işleyen bir çığlık oluncaya kadar nasıl yükseldiğini: bir düşünelim, bu daymonca halk türküsü karşısında, Apollon'un arp şarkıları mırıldanan sanatçısının, hayaletimsi arp sesleriyle, ne anlama gelebileceğini! "Görünüş" sanatlarının musaları, esriklik içinde hakikati söyleyen bir sanat karşısında sararıp soldular; Silenos'un bilgeliği, neşeli Olymposlulara karşı "Vah! Vah!" diye sesleniyordu! Tüm sınırları ve ölçüleriyle birey, burada Dionysosçu durumların kendinden geçmişliği içinde yitip gidiyor ve Apolloncu yönergeleri unutuyordu. Aşırı ölçü, hakikat olduğunu ortaya koyuyordu; çelişki, sancıdan doğan sonsuz haz, doğanın kalbinden doğru söz ediyordu kendinden. Böylece, Dionysosçu olanın nüfuz ettiği her yerde, Apolloncu olan ortadan kaldırılmış ve yok edilmişti. Ama şurası da kesin ki, ilk saldırının püskürtüldüğü yerde, Delfoi tanrısının saygınlığı ve görkemi her zamankinden daha katı ve daha tehditkâr bir biçimde dile gelmişti. Dor devletini ve Dor sanatını, ancak Apolloncu güçlerin uzatmalı bir ordugâhı olarak açıklayabiliyorum kendime: böyle inatçı-katı, koruganlarla çevrilmiş bir sanat, böyle savaşa uygun ve sert bir eğitim, böyle gaddar ve acımasız bir devlet yapısı, ancak Dionysosçu olanın titanca-barbarca özüne karşı aralıksız bir direnme içinde uzun ömürlü olabilirdi.

Bu noktaya kadar, makalenin girişinde değindiğim şeyi daha genişçe anlattım: Dionysosçu ve Apolloncu olanın, hep yeniden birbirini izleyen doğumlarla ve birbirlerini karşılıklı yükselterek Helen varlığına nasıl egemen olduklarını: titanların savaşlarını ve katı halk felsefesini içeren "tunç" çağdan, Apolloncu güzellik dürtüsünün egemenliği altında Homeros'un dünyasının nasıl geliştiğini, sonra yeniden sökün eden, Dionysosçu selin bu "naif" görkemi nasıl yuttuğunu, ve Apollonca olanın bu yeni güce karşı Dor sanatı ve dünya görüşünde donuk bir yüceliğe ulaştığını. Böylelikle, eski Helen tarihi, birbirine düşman iki ilkenin savaşımında, dört büyük sanat aşamasına ayrılıyorsa: şimdi, son ulaşılan evreyi, Dor sanatı evresini, söz konusu sanat dürtüsünün doruğu ve amacı olarak kabul etmeyeceksek, bu oluşun ve gidişatın son ereğinin ne olduğunu sormak zorundayız: bu noktada da, gizemli evlilik bağları, daha önceki uzun kavgalardan sonra kendini böyle bir çocukta –aynı zamanda hem Antigone hem de Kassandra olan– yüceltmiş olan iki dürtünün ortak hedefi olarak, Attika tragedyasının ve dramatik dithyrambos'un yüce ve çok övülen sanat yapıtını görüyoruz.

5

Şimdi, Dionysosçu-Apolloncu dehanın ve onun sanat yapıtının kavranmasına, hiç olmazsa bu birlik gizeminin sezgisel olarak anlaşılmasına yönelik araştırmamızın asıl hedefine yaklaşıyoruz. Burada şimdi ilkönce, daha sonra tragedyaya ve dramatik dithyramboslara kadar gelişecek olan çekirdeğin, Helen dünyasında ilk defa nerede kendini belli ettiğini soruyoruz. Bu konuda bizzat Antikçağ, Yunan şiirinin ataları ve meşalecileri olarak, Homeros'u ve Arkhilokhos'u[22], yalnızca bu ikisinin, sonraki Yunan dünyası üzerinde onlardan bir ateş seli akan, tamamen özgün karakterler olarak dikkate alınmaları gerektiğinin kesin duygusuyla, yontularda ve değerli taşların üzerlerindeki

işlemelerde yan yana getirerek, görsel bilgi sunuyor bize. Homeros, bu kendi içine dalmış yaşlı düş görücü, bu Apolloncu, naif sanatçı tipi, şimdi şaşkınlıkla bakıyor, varoluşun içinde dizginsizce sürüklenen savaşçı musaların hizmetçisi Arkhilokhos'un tutkulu başına: ve yeni estetik burada "nesnel" sanatçının karşısına ilk "öznel" sanatçının çıkarıldığını ancak yorumlayarak ekleyebildi. Bu yorum bize pek yaramıyor, çünkü biz öznel sanatçıyı yalnızca kötü sanatçı olarak tanıyoruz ve sanatın her türünde ve seviyesinde özellikle ve ilkönce öznel olanın yenilmesini, "Ben"den kurtulunmasını ve her türlü bireysel isteğin ve arzunun susturulmasını talep ediyoruz; evet, nesnellik olmadan, saf, çıkarsız bakış olmadan asla bir nebze bile sahici sanatsal üretime inanamayız. Bu yüzden, bizim estetiğimiz, sanatçı olarak "lirik şair"in nasıl mümkün olabildiği sorununu çözmelidir önce: o ki, tüm zamanların deneyimine göre, daima "ben" der ve karşımızda tutkularının ve özlemlerinin tüm kromatik ses dizisini terennüm eder. Tam da bu Arkhilokhos, Homeros'un yanı sıra, nefretinin ve alayının çığlığıyla, hırsının sarhoşluk nöbetleriyle ürkütür bizi; o, öznel olarak adlandırılan ilk sanatçı, böylelikle asıl sanatçı-olmayan değil midir? Peki o zaman, ona, şaire, özellikle Delfoi'deki kehanet merkezinin, "nesnel" sanatın bu ocağının, çok dikkate değer sözlerle gösterdiği saygı nereden geliyor?

Arkhilokhos'un şiir yazma süreci hakkında Schiller bize, kendisi için açıklanamaz kalan, ama kuşkulu görünmeyen psikolojik bir gözlemi aracılığıyla ışık tuttu; Schiller, şiir yazma eyleminden önceki hazırlık durumu olarak, gözünün önünde ve iç dünyasında bir imgeler dizisine, düşüncelerin düzenlenmiş bir nedenselliğine değil, daha çok müziksel bir ruh durumuna sahip olduğunu söylüyor ("Duygunun bende başlangıçta belirli ve net bir nesnesi yoktur; bu ancak daha sonra oluşur. Belirli bir müziksel duygu durumu daha önce gelir, ve bende sonra bunu şiirsel fikir izler.") Şimdi tüm

antik lirik şiirin en önemli fenomenini, lirik şairin müzisyenle –onun karşısında yeni lirik şiirimiz başsız bir tanrı heykeli gibi görünmektedir– her yerde doğal kabul edilen birliğini, hatta özdeşliğini de buna ekleyelim; şimdi, daha önce serimlediğimiz estetik metafizik temelinde, lirik şairi şöyle açıklayabiliriz: lirik şair öncelikle, Dionysosçu sanatçı olarak, ilk-bir'le, onun acısı ve çelişkisiyle, tamamen bir olmuştur ve –müziğin, dünyanın bir yinelenişi ve aynı şeyin çıkarılmış ikinci bir kalıbı olduğu haklı olarak söylenecekse– bu ilk-bir'in suretini, müzik biçiminde üretir. Bununla birlikte, şimdi müzik onun için yine benzetme tarzı bir düş imgesi gibi, Apolloncu düş etkisi altında görünür olmuştur. İlk-acının müzikteki bu imgesiz ve kavramsız yeniden görünüşü, görünüşte kurtularak, şimdi tekil bir benzetme ya da örnek olarak, ikinci bir yansıtma üretir. Sanatçı, öznelliğine daha Dionysosçu süreçte son vermiştir: şimdi onu dünyanın yüreğiyle birlik içinde gösteren görüntü, o ilk-çelişkiyi ve ilk-acıyı, görünüşün ilk-hazzıyla birlikte gösterdiği bir düş sahnesidir. Lirik şairin "Ben"i varlığın uçurumundan ses verir: onun yeni estetikçilerin anladığı anlamdaki "öznelliği" bir kuruntudur. Yunanlıların ilk lirik şairi Arkhilokhos, Lykambes'in kızlarına duyduğu azgın sevgiyi ve aynı zamanda aşağılamayı dile getirdiğinde, onun tutkusu değildir karşımızda bir orji sarhoşluğuyla dans eden: Dionysos'u ve Menadları, esrik hayran Arkhilokhos'un yere yığılıp uyuyakaldığını görürüz – Euripides'in onu bize Bakkhalarda betimlediği gibi, öğlen güneşinde, dağlardaki otlaklarda uyurken–: ve şimdi Apollon yaklaşır yanına ve defne dalıyla dokunur ona. Uyuyanın Dionysosçu-müziksel büyülenişi şimdi adeta imge kıvılcımları saçmaktadır çevresine, en üst açınımlarında tragedyalar ve dramatik dithyramboslar adını alan lirik şiirlerdir bunlar.

Heykeltıraş ve aynı zamanda onunla akraba olan epik şair, imgelerin en katıksız seyredilişine dalmıştır. Dionysosçu müzisyen, hiçbir imge olmadan tamamen ilk-acının

kendisidir ve onun ilk-yankılanışıdır. Lirik deha, mistik kendinden vazgeçme ve birlik durumundan, heykeltıraşın ve epik şairin dünyasınınkinden bambaşka bir renge, nedenselliğe ve hıza sahip bir imgeler ve benzetmeler dünyasının göverdiğini duyumsar. Epik şair bu imgelerde ve yalnızca onlarda sevinçli bir keyif içinde yaşarken ve onları en küçük ayrıntılarına dek sevecenlikle seyretmekten yorulmazken, öfkeli Akhilleus imgesi bile onun için yalnızca öfkeli anlatımını görünüşten aldığı düş hazzında tattığı bir imgeyken –öyle ki, görünüşün bu aynası sayesinde, kendi figürleriyle bir olmaya ve onlarla bir potada erimeye karşı korunmuş olur–, buna karşılık, lirik şairin imgeleri, onun kendisinden ve adeta onun değişik nesneleşmelerinden başka bir şey değildirler ve bu yüzden kendisi, o dünyanın devingen merkezi olarak "ben" deme hakkına sahiptir: ancak bu Ben-oluş, uyanık, görgül-gerçek insanın Ben-oluşuyla aynı değildir; sahiden var olan ve şeylerin temelinde yatan, bengi bir Ben-oluştur, lirik deha bunun suretleri aracılığıyla şeylerin temeline kadar bakabilir. Şimdi, bu suretler arasında deha olmayan olarak kendi kendisini, yani kendi "özne"sini, kendisine gerçekmiş gibi görünen belirli bir şeye yönelik öznel bir tutkular ve istenç heyecanları yumağını da nasıl gördüğünü bir düşünelim; şimdi sanki lirik deha ve onunla bağlantılı, deha olmayan birmiş ve sanki "ben" sözcüğünü birincisi kendi kendisi hakkında söylüyormuş gibi görünse de, bu görünüş lirik şairi öznel şair olarak tanımlayanları kandırdığı gibi kandıramayacak artık bizi. Hakikatte Arkhilokhos, tutkuyla, yana tutuşa seven ve nefret eden insan, şimdiden artık Arkhilokhos değil, dünya dehası olan ve ilk-acısını insan Arkhilokhos benzetmesinde simgesel olarak dile getiren dehanın bir vizyonudur yalnızca: öznel olarak isteyen ve arzulayan insan Arkhilokhos ise, asla ve artık hiçbir zaman şair olamaz. Ne var ki, lirik şairin bengi varlığın yansıması olarak tam da yalnızca insan Arkhilokhos fenomenini görmesi hiç de gerekli değildir: ve tragedya, lirik şairin

vizyon dünyasının, özellikle karşısına ilkönce çıkan fenomenden ne kadar uzaklaşabileceğini kanıtlar.

Lirik şairin, felsefi sanat incelemesi için oluşturduğu zorluğu gizlemeyen Schopenhauer, bir çıkış yolu bulduğuna inanıyor, bu yolda kendisine eşlik edemeyeceğim; öte yandan, söz konusu zorluğun nihai olarak ortadan kaldırılabileceği araç yalnızca ona, onun derinlemesine düşünülmüş müzik metafiziğinde verilmiştir: onun anlayışıyla ve onun onuruna burada bu zorluğu ortadan kaldırdığıma inanıyorum. Buna karşılık Schopenhauer, şarkının asıl özünü şöyle tanımlıyor (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya I, s. 295): "Şarkı söyleyenin bilincini dolduran, istencin öznesidir, yani kendi istemesidir, çoğun rahatlatılmış, doyumlanmış bir istemedir (sevinç), ama daha sık da ket vurulmuş (hüzün) bir istemedir, her zaman duygulanım, tutku, dokunaklı bir duygu durumudur. Bunun yanı sıra, yine de ve aynı zamanda onunla birlikte, şarkı söyleyen, çevresindeki doğaya bakma yoluyla, arı, istençsiz bilginin öznesi olarak, kendi kendinin bilincine varır; bu öznenin sarsılmaz, mutlu dinginliği artık hep sınırlı, hep noksan istemenin baskısıyla karşıtlık oluşturmaktadır: asıl bu karşıtlığın, bu karşılıklı yer değiştirmenin duyumsanışıdır, şarkının bütününde dile gelen ve lirik durumu oluşturan. Bunda, arı bilgi adeta bize doğru gelmektedir, bizi isteme'den ve onun baskısından kurtarmak için: izleriz onu; ancak sadece kısa bir an: isteme, kişisel amaçlarımızı anımsama, hep yeniden koparır bizi dingin dalınçtan; ama isteme hep yeniden, bize arı istençsiz bilginin orada kendini sunduğu en yakın güzel çevreyi de ifşa eder. Bu yüzden şarkıda ve lirik duygu durumunda isteme (amacın kişisel çıkarı) ve kendini sunan çevrenin arı seyredilişi harika bir biçimde karışmış olarak iç içe geçer: ikisinin arasında ilişkiler aranır ve tasavvur edilir; öznel duygu durumu, istencin duyguları, seyredilen çevreye ve bunlar da yine öznel duygu durumuna kendi renklerini yansıtırlar: bu kadar

karışık ve bölünmüş bir duygu durumundadır sahici kopya şarkısı."

Burada lirik şiirin, tam olarak ulaşılamayan, adeta iki arada bir derede duran ve nadiren hedefine varan bir sanat olarak, hatta özünü, istemenin ve arı seyretmenin, yani estetik olmayan ve estetik durumun mucizevi bir biçimde birbirleriyle karışmalarının oluşturduğu bir yarı sanat olarak karakterize edildiğini kim görmezden gelebilir? Biz daha çok, Schopenhauer'in de bir kıstas olarak kullanıp sanatları bölümlendirdiği tüm bu karşıtlığın, öznel olan ve nesnel olan karşıtlığının estetikte hiç de uygun olmadığını, çünkü öznenin, isteyen ve egoist amaçlar güden bireyin sanatın kökeni olarak değil, ancak rakibi olarak düşünülebileceğini öne sürüyoruz. Ne var ki, özne sanatçı olduğu sürece, kendi bireysel istencinden kurtulmuş ve sahiden var olan bir öznenin, görünüşte kurtuluşunu onun aracılığıyla kutladığı bir aracı olmuştur adeta. Çünkü şu bize her şeyden önce, alçalmamız ve yücelmemiz için, net olmalıdır ki, tüm bir sanat komedyası kesinlikle bizim için, bizim iyileşmemiz ve yetişmemiz için sahnelenmez, biz o sanat dünyasının asıl yaratıcıları da değilizdir: ama elbette kendimiz hakkında, o dünyanın gerçek yaratıcısının imgeleri ve sanatsal yansıtılışları olduğumuzu ve en büyük mevkimizi sanat yapıtlarının anlamında kazandığımızı kabul edebiliriz –çünkü varoluş ve dünya ancak estetik bir fenomen olarak bengi haklı çıkarılmıştır:– öte yandan, bizim bu anlamımız hakkındaki bilincimiz elbette tuval üstünde resmedilmiş savaşçıların, aynı yerde serimlenen savaş hakkındaki bilinçlerinden pek de farklı değildir. Böylelikle tüm sanat bilgimiz, temelde tamamen yanılsamacı bir bilgidir, çünkü biz bilenler olarak, söz konusu sanat komedyasının biricik yaratıcısı ve izleyicisi olarak kendine bengi bir haz hazırlayan o varlıkla bir ve özdeş değilizdir. Ancak sanatsal üretimin genius in actus'u[23] dünyanın o ilk-yaratıcısıyla kaynaştığı sürece, sanatın bengi özü hakkında bir şeyler

bilir; çünkü o durumda, mucizevi bir biçimde, gözlerini döndürüp de kendi kendisine bakabilen tuhaf masal imgesine benzer; şimdi aynı zamanda özne ve nesnedir, aynı zamanda şair, oyuncu ve seyircidir.

6

Arkhilokhos'a gelince; bilimsel araştırmalarda, halk türküsünü edebiyata onun soktuğu ve onun, Yunanlıların genel değerlendirmesinde Homeros'un yanındaki o biricik konuma bu eylemi sayesinde ulaştığı keşfedilmiştir. Peki ama, tamamen Apolloncu olan destanın karşısında, halk türküsü nedir? Apolloncu ve Dionysosçu olanın birleşmesinin perpetuum vestigium'undan[24] başka nedir; halk türküsünün muazzam, tüm halklara uzanan ve sürekli yeni doğumlarda artan yaygınlaşması, doğanın o sanatsal çifte dürtüsünün ne denli güçlü olduğunun bir kanıtıdır bizim için: bir halkın orjivari devinimlerinin onun müziğinde ölümsüzleşmelerine benzer bir biçimde, izlerini halk türküsünde bırakan çifte dürtünün. Halk türküleri bakımından zengin, üretken dönemin aynı zamanda çok güçlü bir biçimde, her zaman için halk türküsünün temeli ve koşulu olarak gördüğümüz Dionysosçu akımlar tarafından başlatıldığı da tarihsel olarak kanıtlanabilir olmalıydı.

Halk türküsü bizim için her şeyden önce müziksel bir dünya aynasıdır, şimdi paralel bir düş görünüşü arayan ve bunu şiirde dile getiren başlangıçsal melodidir. Demek ki melodi ilk ve genel olandır, bu yüzden de birden fazla metinde çok sayıda nesneleşmeye uğrayabilir. Halkın naif değerlendirmesinde de, büyük ölçüde en önemli ve en gerekli olandır. Melodi şiiri kendinden doğurur ve üstelik hep yeniden doğurur: halk türküsünün kıta biçimi bize başka bir şey söylemek istiyor değildir: sonunda bu açıklamayı buluncaya kadar hep şaşkınlıkla gözlemlediğim bir fenomendir bu. Bir halk türküleri seçkisine, örneğin Knaben

Wunderhorn'a[25] bu kuram doğrultusunda bakan biri, sürekli doğuran melodinin, çevresine imge kıvılcımları saçtığına dair sayısız örnek bulacaktır: rengârenk oluşları, apansız değişmeleri ve çılgınca birbiri ardından sökün etmelerinde, epik görünüşe ve onun dingince akışına tamamen yabancı bir enerjiyi dışa vurduklarına dair. Epos'un görüş açısından lirik şiirin bu eşitsiz ve düzensiz imgeler dünyasını yargılamak kolaydır: ve Terpanderos[26] zamanında, Apolloncu şenliklerin ağırbaşlı epik halk ozanları bunu elbette yapmışlardır.

Demek ki, halk türküsünün şiirinde dilin, müziği taklit etmek için büyük bir çaba harcadığını görüyoruz: bu yüzden Arkhilokhos'la birlikte, Homerosçu şiir sanatı dünyasıyla temelden çelişen yeni bir şiir sanatı dünyası başlar. Böylelikle şiir sanatı ve müzik, sözcük ve ses arasındaki olası biricik ilişkiyi görürüz: sözcük, imge, kavram müziğe benzer bir anlatım arar ve şimdi müziğin şiddetine kendisi maruz kalır. Bu anlamda Yunan halkının dil tarihinde iki ana akımı ayırt edebiliriz; bunlardan birinde dil görünüşler ve imgeler dünyasını, diğerinde ise müzik dünyasını taklit etmiştir. Bu karşıtlığın önemini kavrayabilmek için, Homeros'ta ve Pindaros'ta[27] dilsel renk, sözdizimi yapısı, sözcük malzemesi farkı üzerinde bir kez derinlemesine düşünmek yeter; böylelikle kişi, Homeros ile Pindaros arasında, Aristoteles'in çağında hâlâ, sonsuz derecede geliştirilmiş bir müziğin ortasında, esrik coşkunluğa ayartan ve elbette başlangıçtaki etkileriyle aynı dönemdeki insanların tüm şiirsel anlatım araçlarını, kendilerini taklit etmeye kışkırtmış olan, Olympos'un orjilere özgü flüt tarzlarının çınlamış olması gerektiğini elle tutulur bir somutlukta görecektir. Burada, günümüzün çok bilinen, bizim estetiğimize itici gelen bir fenomenini anımsıyorum. Beethoven'in bir senfonisinin, tek tek bazı dinleyicileri bir resimli anlatıma zorladığını hep yeniden yaşıyoruz; bir müzik parçası aracılığıyla üretilen bu değişik imge dünyalarının bir

düzenlenişi, fantastik bir rengârenklikte, hatta kendi içinde çelişkili olsa da: bu tür düzenlemeler hakkında sefilce nükte yapmak ve asıl açıklanmaya değer olan fenomeni görmezden gelmek, o estetiğin tarzıdır. Besteci[28], bir beste hakkında imgelerle konuştuysa, örneğin bir senfoniyi pastoral olarak, bir müzik cümlesini "dere sahnesi" olarak, bir başkasını "köylülerin neşeli toplantısı" olarak tanımlıyorsa, bunlar da yine, yalnızca benzetme tarzında, müzikten doğmuş tasavvurlardır – müziğin taklit edilmiş nesneleri değillerdir – müziğin Dionysosçu içeriği hakkında bize hiçbir yönden bilgi veremeyecek olan, diğer imgelerin yanında özel bir değerleri bulunmayan tasavvurlardır. Kıtalardan oluşan bir halk türküsünün nasıl ortaya çıktığını ve tüm bir dil yetisinin, müziğin taklit edilmesi yeni ilkesiyle nasıl harekete geçirildiğini sezmemiz için, bu, müziğin imgelerde boşalması sürecini, çiçeği burnunda, dilsel açıdan yaratıcı bir halk kitlesine aktarmamız gerekiyor.

Lirik şiiri, müziğin imgelere ve kavramlara akması olarak görebiliyorsak, şimdi şu soruyu sorabiliriz: "Müzik, imgeselliğin ve kavramların aynasında ne olarak görünür?" Müzik, Schopenhauerci anlamda, istenç olarak, yani estetik, salt dalınçsal istençsiz ruh halinin karşıtı olarak görünür. Burada öz kavramını görünüşten, olabildiğince keskin bir biçimde ayırmak gerekir: çünkü müziğin istenç olabilmesi, özü gereği olanaksızdır; aksi halde tamamen sanat alanından sürülecektir –çünkü istenç, kendinde estetik olmayandır–; ama istenç olarak görünür. Çünkü lirik şairin, onun görünüşünü imgelerle anlatabilmek için, sempati fısıltılarından çılgınlık kükremelerine dek tüm tutku heyecanlarına gereksinimi vardır; müzikten Apolloncu benzetmelerle söz etme dürtüsünden, doğanın tümünü anlar ve kendini doğada yalnızca bengi isteyen, arzulayan, özleyen olarak anlar. Fakat, her ne kadar müzik aracıyla baktığı her şey, etrafındaki zorlayan ve iteleyen devinim olsa da, müziği imgelerle yorumladığı sürece, kendisi de

Apolloncu incelemenin sakin deniz dinginliğinde oturur. Kendisine de aynı araç dolayımından baktığında, kendi imgesi, doyumlanmamış bir duygu durumunda görünür kendisine: kendi istemesi, özlemesi, iç çekmesi, sevinçle haykırması, müziği yorumladığı bir benzetmedir onun için. Lirik şairin olayı budur: Apolloncu bir deha olarak, müziği, istencin imgesiyle yorumlar, kendisi ise, istencin hırsından tamamen kurtulmuş, arı, bulanık olmayan bir güneş gözüdür.

Tüm bu irdeleme, lirik şiirin müziğin kendisinden de, onun tininden de bağımsız olduğunu, tamamen sınırlanmamışlığı içinde imgeye ve kavrama gereksinim duymadığını, kavrama yalnızca kendisinin yanı başında tahammül ettiğini saptıyor. Lirik şairin şiiri, kendisini imgesel anlatıma zorlayan müziğin içinde en olağanüstü genelliği ve genel geçerliğiyle zaten bulunmayan bir şeyi dile getiremez. Müziğin dünyaya ilişkin simgeselliği, tam da ilk-bir'in yüreğindeki ilk-çelişkide ve ilk-acıda simgesel olarak ilişki kurduğu için, böylece tüm görünüşün üzerinde ve tüm görünüşten önce bir alanı simgeselleştirdiği için, hiçbir biçimde dille tamamen karşılanamaz. Onun karşısında her görünüş, daha çok yalnızca benzetmedir: bu yüzden, görünüşlerin organı ve simgesi olarak dil, hiçbir zaman ve hiçbir yerde müziğin en derindeki içini dışa çeviremez; müziği taklit etmekle meşgul olduğu sürece, müzikle her zaman yalnızca yüzeysel bir temasta bulunur; müziğin en derin anlamı ise, tüm lirik belagat yoluyla, bir adım daha yakınımıza getirilemez.

7

Yunan tragedyasının kökenini bir labirent olarak tanımlamak zorundayız, ve bu labirentten çıkış yolunu bulabilmek için, buraya kadar irdelediğimiz sanat ilkelerinin tümünden yararlanmamız gerekiyor. Antik geleneğin orada burada uçuşan parçaları şimdiye dek bütünlük oluşturacak

bir biçimde ne kadar sık bir araya dikilmiş ve yeniden kopmuş olsalar da, bu köken sorununun şimdiye kadar çözülmek bir yana, bir kez bile ciddiyetle ortaya konulmadığını söylersem, küstahça bir iddiada bulunmuş olacağımı düşünmüyorum. Bu gelenek tam bir kararlılıkla, Tragedya'nın trajik korodan doğduğunu ve başlangıçta sadece koro olduğunu ve korodan başka bir şey olmadığını söylüyor bize: biz de asıl ilk-drama olarak bu trajik koronun içini görme ve bu sırada –koronun ideal seyirci olduğu ya da sahnenin iktidarı temsil eden bölümü karşısında halkı temsil ettiği yolundaki– bildik sanat söylemleriyle herhangi bir biçimde yetinmeme yükümlülüğünü buradan alıyoruz. Son sözü edilen, bazı politikacıların çok yüce buldukları açıklayıcı düşünce –sanki, değişmez ahlak yasası, demokratik Atinalılar tarafından, kralların tutkulu kepazelikleri ve sapkınlıklarının ötesinde her zaman haklı olan halk korosunda temsil ediliyormuş gibi–, Aristoteles'in bir sözüyle, ne kadar akla yatkın hale getirilmiş olsa da: tragedyanın başlangıçtaki biçimlenişinde koronun bir etkisi yoktur, çünkü tüm bir halk ve hükümdar karşıtlığı, genel olarak da her türlü politik-sosyal alan, dinsel kökenlerin dışında kalmıştır; fakat burada bir "meşruti halk meclisi" önsezisinden söz etmeyi, Aiskhylos ve Sophokles'teki bildik klasik koro biçimi açısından da bir küfür olarak görmek istiyoruz; başkaları bu küfür karşısında dehşete kapılmamışlardır. Antik devlet yapıları meşruti bir halk meclisini in praxi[29] bilmezler ve umarım ki tragedyalarında da "sezmiş" bile değillerdir.

Koroyu bize bir ölçüde seyirci kitlesinin timsali ve özü olarak, "ideal seyirci" olarak görmeyi tavsiye eden A. W. Schlegel'in[30] düşüncesi, koronun bu politik açıklanışından çok daha ünlüdür. Başlangıçta tragedyanın yalnızca korodan ibaret olduğuna ilişkin tarihsel aktarımla desteklenen bu görüş belli ediyor ne olduğunu: kaba, bilimsellikdışı ama yine de pırıltılı, ancak pırıltısını yalnızca yoğunlaştırılmış

anlatım biçiminden, "ideal" diye anılan her şeye karşı sahici bir Germen önyargılılığından ve bizim bir anlık şaşkınlığımızdan alan bir iddia olduğunu. Şaşırdık çünkü, çok iyi bildiğimiz tiyatro seyircisini söz konusu koroyla kıyaslayıp, bu seyirciden trajik koroya benzer bir şeyi idealleştirmenin olanaklı olup olmadığını sorduğumuz anda. Bunu sessizce yadsıyoruz ve şimdi Schlegel'in iddiasının gözüpekliğine de Yunan seyircisinin tamamen farklı doğasına da hayranlık duyuyoruz. Oysa biz gerçek seyircinin, her kim olursa olsun, karşısında görgül bir gerçeklik değil, bir sanat yapıtı bulunduğu bilincini her zaman koruması gerektiğini hep söylemiştik: öte yandan, Yunanlıların trajik korosu sahne kişilerinde etiyle kemiğiyle insanlar görmek zorundaydı: Okeanos Kızları Korosu karşısında titan Prometheus'u gördüğüne gerçekten de inanır ve kendisinin de sahnedeki tanrı kadar gerçek olduğunu kabul eder. En üstün ve en arı seyircilik tarzı, Okeanos kızları gibi, Prometheus'un ta kendisinin karşısında durduğuna inanmak ve onu gerçek kabul etmek miydi? İdeal izleyicinin belirtisi de, sahneye koşmak ve tanrıyı işkencecilerinden kurtarmak mıydı? Estetik bir izleyici kitlesinin var olduğuna inanmıştık ve izleyici bireyin, sanat yapıtını ne denli sanat olarak, yani estetik olarak algılayabilecek durumdaysa, o denli yetenekli olduğunu kabul etmiştik; şimdi Schlegel'in anlatımı bize, yetkin ideal izleyicinin sahnedeki dünyadan hiç de estetik olarak değil, bizzat görgül olarak etkilendiğini ima etti. Of, bu Yunanlılar! diye inliyoruz; tersyüz ediyorlar estetiğimizi! Ne var ki, alıştık buna, yineledik Schlegel'in sözlerini, korodan her söz edilişinde.

Oysa bu kadar açık bir gelenek Schlegel'i çürütüyor: sahne olmadan, kendi başına koro, yani tragedyanın ilkel biçimi ve ideal seyircinin korosu birbirleriyle bağdaşmazlar. Asıl biçiminin "kendinde seyirci" olduğunu kabul etmesi gereken bir seyirci kavramından türetilmiş bir sanat türü ne mene bir

sanat türü olurdu? Oyunsuz seyirci akla ziyan bir kavramdır. Korkarız ki, tragedyanın doğuşu ne kitlenin törel zekâsına büyük saygı duyulmasından, ne de oyunsuz seyirci kavramından yola çıkarak açıklanabilir ve bizce bu sorun böyle yüzeysel incelemelerin yanına bile yaklaşamayacağı kadar derin bir sorundur.

Koronun önemi hakkındaki sonsuz ölçüde daha değerli bir kavrayışı, Schiller, Messinalı Gelin'e[31] yazdığı ünlü önsözde, koroyu, tragedyanın kendini gerçek dünyadan tamamen soyutlamak ve ideal zeminini ve şiirsel özgürlüğünü korumak için kendi çevresine ördüğü canlı bir duvar olarak gördüğünü söyleyerek dile getirmiştir.

Schiller bu en önemli silahıyla, doğal olanın genel kavramına, dramatik şiirde genellikle istenen yanılsamaya karşı savaşmaktadır. Tiyatroda geçen zaman yalnızca yapay bir zaman, mimari yalnızca simgesel bir mimariyken ve ölçülü dil ideal bir karaktere sahipken, bütünde hâlâ bir yanılgı hüküm sürmektedir: tüm şiir sanatının özü olan bu şeye yalnızca şiirsel bir özgürlük olarak katlanmak yeterli değildir. Koronun eklenmesi, sanattaki her türlü doğalcılığa açıkça ve dürüstçe savaş ilan edilmesini sağlayan belirleyici adımdır. – Kendisinin üstün olduğu kuruntusuna kapılmış çağımızın, küçümseyici "sözde idealizm" sloganını böyle bir inceleme tarzı için kullandığını sanıyorum. Korkarım ki, buna karşı biz de şimdi doğal olanı ve gerçek olanı kutsayışımızla her türlü idealizmin karşı kutbuna vardık; özellikle de balmumundan heykeller müzeleri alanında. Tıpkı günümüzün belirli popüler romanlarında olduğu gibi, bu mekânlarda da bir sanat var: ama hiç kimse, Schiller'in-Goethe'nin "sözde idealizmi"nin bu sanatla aşıldığı iddiasıyla bize eziyet etmesin.

Gerçi, Schiller'in doğru kavrayışına göre, Yunan satirler korosunun, başlangıçtaki tragedyanın korosunun değişime uğradığı zemin "ideal" bir zemindir; ölümlülerin gerçek

değişim çevriminin çok üstüne çıkartılmış bir zemindir. Yunanlı, bu koro için uydurmaca bir doğal durumun asma iskelesini kurmuş ve bunun üzerine de uydurmaca doğal varlıklar yerleştirmiştir. Tragedya bu temel üzerinde yükselmiş ve açıkçası bu yüzden bile, başlangıçtan itibaren gerçekliğin sefil bir resmedilişinden muaf olmuştur. Bu sırada yine de gökyüzü ile yeryüzü arasında keyfi olarak uydurulmuş bir dünya da değildir; daha çok, Olympos'un, sakinleriyle birlikte, inançlı Helenlerin nezdinde sahip olduğuna eşdeğer bir gerçekliğe ve inandırıcılığa sahip bir dünyadır. Dionysos korosunun üyesi olarak satir, dinsel olarak kabul edilmiş bir gerçekliğin içinde, mitosun ve tapınının yaptırımı altında yaşar. Satirle birlikte tragedyanın başlıyor oluşu, onda tragedyanın Dionysosçu bilgeliğinin dile geliyor oluşu da burada bize, tragedyanın korodan doğuşu kadar yabancı bir fenomendir. Satirin, uydurulmuş doğa varlığının, kültür insanlarıyla olan ilişkisinin, Dionysosçu müziğin uygarlıkla ilişkisinin aynısı olduğu iddiasını ortaya atarsam, belki incelememiz için bir başlangıç noktası elde etmiş oluruz. Richard Wagner, gün ışığının lamba ışığını sona erdirişi gibi, uygarlığın da müzik tarafından sona erdirildiğini söylüyor. Buna benzer biçimde, ben de Yunan kültür insanının kendini satirler korosu açısından ortadan kaldırılmış hissettiğini düşünüyorum: işte Dionysosçu tragedyanın bir sonraki etkisi de budur, devlet ve toplum, genel olarak insan ve insan arasındaki uçurumlar, doğanın yüreğine geri götüren aşırı güçlü bir birlik duygusu içinde gözden yitmektedir. Yaşamın, şeylerin temelinde, görünüşlerin tüm değişimine karşın sarsılmaz derecede güçlü ve zevkli olduğu yolundaki metafizik avuntu –burada değindiğim gibi, her gerçek tragedya bu avuntuyla gönderir bizi evimize–; bu avuntu, canlı canlı bir netlikle satir korosu olarak, adeta her uygarlığın ardında da yok edilemez bir biçimde yaşayan ve kuşakların ve halklar tarihinin tüm değişimine karşın sonsuza dek hep aynı kalan doğa varlıklarının korosu olarak görünür.

Bu koroyla avunur ince duygulu ve en narin ve en ağır acıları çekme yeteneğinin tek sahibi olan, sözümona dünya tarihinin korkunç kıyım işlerinin ortasına ve doğanın zalimliğine keskin bir bakışla bakmış olan ve istenci Budacı bir tarzda yadsımayı özleme tehlikesiyle karşı karşıya olan Helen. Sanat kurtarır onu, ve sanat aracılığıyla kazanır kendisine onu – yaşam.

Dionysosçu durumun cezbesi, varoluşun bildik kısıtlama ve sınırlarını yok edişiyle, kendi süresi içinde, kişisel olarak geçmişte yaşantılanmış olan her şeyin içinde kaybolduğu, bir kayıtsızlık unsuru içerir. Böylece, bu unutulmuşluk uçurumu sayesinde gündelik gerçekliğin ve Dionysosçu gerçekliğin dünyası birbirinden ayrılır. Ancak, gündelik gerçeklik yeniden bilince girdiği anda, tiksintiyle, gündelik bir gerçeklik olarak duyumsanır; çileci, istenci yadsıyan bir ruh hali, bu durumların ürünüdür. Bu anlamda, Dionysosçu insanın Hamlet'le benzer bir yönü vardır: ikisi de şeylerin özüne gerçek bir bakış atmış, onları tanımışlardır, ve eyleme geçmek onları tiksindirmektedir; çünkü eylemleri şeylerin bengi özünü değiştiremeyecektir, zıvanadan çıkmış dünyayı yeniden düzenleme işinin kendilerinden beklenmesini gülünç ya da utanç verici bulmaktadırlar. Bilgi eylemi öldürür, yanılsama yoluyla gizlenmiş olmak eyleme dahildir – budur Hamlet'in öğretisi, çok fazla düşünseme yüzünden, adeta olanakların aşırı bolluğu yüzünden eyleme geçemeyen, düş gören Hans'ın kelepir bilgeliği değil; düşünsemek değil, hayır! – hakiki bilgi, korkunç hakikati kavrayış, eyleme dürten her türlü güdüden üstün gelir, hem Hamlet'te, hem de Dionysosçu insanda. Şimdi artık hiçbir avuntu işe yaramaz, özlem, ölümden sonraki bir dünyanın, tanrıların bile ötesine geçer, varoluş, tanrılardaki ya da ölümsüz bir öte dünyadaki parlak yansımasıyla birlikte, olumsuzlanır. İnsan bir kez görmüş bulunduğu hakikatin bilinciyle, şimdi her yerde yalnızca varlığın korkunçluğunu ya da saçmalığını görür, şimdi Ophelia'nın yazgısındaki

simgeselliği anlar, şimdi bilir, orman tanrısı Silenos'un bilgeliğini: tiksinir bundan.

Burada, en büyük istenç tehlikesinde, kurtarıcı, şifa bilgisine sahip büyücü olarak yaklaşır sanat; yalnızca o kırabilir, varoluşun korkunçluğu ya da saçmalığı hakkındaki tiksinti düşüncesini, kendini yaşattığı tasavvurlarda: bunlar, korkunç olanın sanatsal itaat altına alınışı olarak yüce olan ve saçma olandan duyulan tiksintinin sanatsal boşalması olarak komik olandır. Dithyrambos'un satirler korosu Yunan sanatının kurtarıcı eylemidir; bu Dionysos eşlikçilerinin orta dünyasında, yukarıda betimlenen geçici istekler sona erer.

8

Yeni çağımızın satiri ve kırsal çobanı, başlangıçsal olana ve doğal olana duyulan bir özlemin çocuklarıdır; nasıl da sıkı sıkıya ve korkusuzca tutmuştu Yunanlı, kendi orman insanlarını; nasıl da utangaç ve korkakça duraksıyordu modern insan, nazikçe flüt çalan yumuşak huylu çobanın tatlı dilli görüntüsü karşısında! Üzerinde henüz hiçbir bilginin çalışmadığı, kültürün sürgülerinin henüz içine zorla sokulmadığı doğa – bunu görmüştü satirinde Yunanlı ve bu yüzden henüz maymunla örtüştürmemişti onu. Tam tersine: satir insanın ilk-imgesiydi, en yüce ve en güçlü heyecanlarının anlatımıydı; tanrının yakınlığından büyülenmiş coşkulu esrikti; tanrının acılarının onda yinelendiği, birlikte acı çeken yoldaştı; doğanın en derin bağrından çıkmış bilgelik bildiricisiydi; Yunanlının saygılı bir şaşkınlıkla izlemeye alışkın olduğu, doğanın cinsel açıdan her şeye yeten gücünün simgesiydi. Satir ulu ve tanrısal bir şeydi: özellikle Dionysosçu insanların acıyla kırılmış bakışına böyle görünmesi gerekiyordu. Süslü, yalancı çoban incitirdi onu: doğanın örtülmemiş ve körelmemiş muhteşem el yazılarına takılırdı gözü, yüce bir doyum içinde; burada kültürün yanılsaması silinmişti insanın ilk-imgesinden,

burada gerçek insan, tanrısına alkış tutan sakallı satir çıkmıştır ortaya. Onun karşısında, düzmece bir karikatüre dönerdi kültür insanı. Trajik sanatın bu başlangıçları açısından da haklıdır Schiller: koro, baskın veren gerçekliğe karşı canlı bir duvardır, çünkü o –satirler korosu– genellikle kendini biricik gerçeklik olarak gören kültür insanından daha hakikatli, daha gerçek, daha tam serimlemektedir varoluşu. Şiir sanatının alanı dünyanın dışında, bir şair zihninin fantastik olanaksızlığı olarak yer alıyor değildir: tam da bunun tersi, hakikatin makyajsız anlatımı olmak ister ve tam da bu yüzden kültür insanının o sözümona gerçekliğinin yalancı süsünü üstünden atması gerekir. Bu asıl doğa hakikati ile biricik gerçeklikmiş gibi davranan kültür yalanı arasındaki karşıtlık, şeylerin bengi çekirdeği, kendinde şey ile görünüşler dünyasının tümü arasındaki karşıtlığa benzer: nasıl ki tragedya, metafizik avuntusuyla, görünüşlerin sürekli yok oluşunun ortasında o varoluş çekirdeğinin bengi yaşamına işaret ediyorsa, daha satirler korosunun simgeselliği bile, kendinde şey ile görünüş arasındaki o ilk-ilişkiyi bir benzetmeyle anlatır. Modern insanın kırsal çobanı, doğa olarak kabul ettiği kültür yanılsamaları toplamının bir suretidir yalnızca. Dionysosçu Yunanlı hakikati ve doğayı en üst güçlerinde ister – büyülenerek satir olduğunu görür.

Dionysos ayinine katılanların oluşturduğu esrik sürü, bu tür ruh halleri ve bilgilerle coşar: onların gücü, bizzat kendilerini, kendi gözlerinde değiştirmiştir, öyle ki kendilerini, yeniden oluşturulmuş doğa dehaları, satirler olarak gördüklerini sanırlar. Tragedya korosunun daha sonraki kuruluşu bu doğal fenomenin sanatsal olarak taklit edilişidir; elbette bu taklitte, Dionysosçu seyircilerin ve Dionysosçu büyülenmişlerin birbirlerinden ayrılması gerekmiştir. Yine, Attika tragedyasının izleyicisinin orkestradaki koroda kendini bulduğunu, aslında izleyici ile koro arasında bir karşıtlık olmadığını her zaman göz önünde bulundurmak gerekir: çünkü bunların hepsi yalnızca dans

eden ve şarkı söyleyen satirlerden ya da bu satirlerce temsil edilenlerden oluşan büyük ve ulu bir korodur. Koro, biricik seyreden, sahnenin vizyon dünyasını seyreden olduğu sürece, "ideal seyirci"dir. Bizim bildiğimiz anlamda seyircilerden oluşan bir izleyici kitlesi, Yunanlılara yabancıydı: onların tiyatrosunda, seyirci bölümünün ortak merkezli yaylar biçiminde yükselen teraslı yapısında, herkesin çevresindeki tüm kültür dünyasını tamamen görmezden gelmesi ve bakmaya doyarak, kendinin de bir koro üyesi olduğunu sanması olanaklıydı. Bu kavrayışa göre, koroyu, ilk-tragedyadaki ilkel aşamasında, Dionysosçu insanın kendini yansıtışı olarak adlandırabiliriz: bu fenomene en iyi, sahici bir yeteneğe sahip olduğunda, canlandırması gereken rolün, elini uzatsa tutabileceği somutlukta gözlerinin önünde durduğunu gören oyuncunun yaşadığı süreçte açıklık kazandırabiliriz. Satirler korosu her şeyden önce Dionysosçu kitlenin bir vizyonudur; sahnedeki dünya da bu satirler korosunun bir vizyonudur: bu vizyon, bakışları "gerçeklik" izlenimine karşı, sıralar boyunca oturmuş kültür insanlarına karşı donuk ve duyarsız kalmaya yetecek kadar güçlüdür. Yunan tiyatrosunun biçimi ıssız bir dağ vadisini andırır: sahnenin mimarisi ışıltılı bir bulut imgesi gibi görünür: dağda gezinen Bakkhalar yüksekten, ortasında Dionysos'un görüntüsünün kendilerine açınlanacağı harika bir çerçeveye bakar gibi bakıyorlardır bu imgeye.

Burada tragedya korosunu açıklamak için anlattığımız o sanatsal ilk-olay, temel sanatsal süreçlere bilgince bakışımızda adeta iticidir; öte yandan, şairin ancak önünde yaşayan ve eyleyen ve en derindeki özlerine bakabildiği figürlerle çevrili olduğunu gördüğü için şair olduğundan daha fazla üzerinde anlaşılmış bir şey yoktur. Modern yeteneğin kendine özgü bir zayıflığı yüzünden, estetik ilk-fenomeni çok karmaşık ve soyut olarak tasarlama eğilimindeyizdir. Eğretileme, sahici bir şair için retorik bir

figür değil, gerçekten bir kavramın yerine gözünün önünde duran, temsil edici bir imgedir. Şair açısından karakter, derlenip toparlanmış tek tek özelliklerde bir araya getirilmiş bir bütün değil, gözlerinin önünde ısrarla yaşayan bir kişidir ve ressamın vizyonundan tek farkı, sürekli yaşamaya ve eylemeye devam etmesidir. Homeros'un tüm şairlerden daha elle tutulur, gözle görülür bir biçimde betimlemesini sağlayan nedir? Bir o kadar daha fazla bakıyor oluşudur. Şiir sanatı hakkında böyle soyut konuşuyoruz, çünkü hepimiz kötü şairler olma yolundayız. Aslında estetik fenomen basittir; sürekli olarak canlı bir oyun görme ve her daim tin sürüleriyle çevrili olarak yaşama yeteneği yeterlidir şair olmak için; yalnızca, kendi kendini dönüştürme ve başka bedenlerin ve ruhların üzerinden konuşma dürtüsü hissedildiğinde, drama yazarı olunur.

Dionysosçu heyecan, tüm bir kitleye, bu kendini onunla içten bir birlik içinde olduğunu bildiği böyle bir tinler sürüsüyle çevrili görme sanatsal yeteneğini iletecek durumdadır. Tragedya korosunun bu süreci, dramasal ilk-fenomendir: kendini, kendi karşısında değişmiş görmek ve şimdi, sanki gerçekten bir başka bedene, bir başka karaktere bürünülmüş gibi davranmak. Bu süreç, dramanın gelişiminin başlangıcında yer alır. Burada, kendi görüntülerinde erimeyip, onları bir ressam gibi, inceleyen gözlerle, kendi dışında gören halk ozanınınkinden farklı bir durum vardır; burada bireyin, yabancı bir doğaya geri dönerek bir vazgeçişi söz konusudur. Üstelik bu fenomen bir salgın halinde ortaya çıkar: tüm bir kalabalık, böyle büyülenmiş olduğunu hisseder. Bu yüzden dithyrambos, esas olarak başka her türlü koro şarkısından farklıdır. Ellerinde defne dallarıyla, törenle Apollon'un tapınağına giren ve orada bir tören alayı şarkısı söyleyen bakireler, ne iseler o olarak kalırlar ve toplumsal yaşamdaki isimlerini korurlar: dithyrambik koro ise bir değişmişler korosudur, üyelerinin toplumdaki geçmişleri ve toplumsal konumları

unutulmuştur: tanrılarının zamandışı, tüm toplum alanlarının dışında yaşayan hizmetçileri olmuşlardır. Helenlerin diğer tüm koro şarkı sözleri, Apolloncu tekil şarkıcının muazzam bir yükseltilişidir; dithyrambos'ta ise, kendi aralarında kendilerine değişmiş gözüyle bakan, bilinçsiz oyunculardan oluşan bir topluluk vardır karşımızda.

Büyülenme, her türlü dram sanatının önkoşuludur. Dionysosçu esrik, bu büyülenme içinde kendini satir olarak görür, ve satir olarak da tanrıya bakar, yani kendi değişiminde kendi dışında yeni bir vizyonu, kendi durumunun Apolloncu yetkinleşmesini görür. Bu yeni vizyonla, drama yetkinleşmiştir.

Bu bilgiden sonra, Yunan tragedyasını, her zaman yeniden Apolloncu bir imgeler dünyasıyla boşalan Dionysosçu koro olarak anlamak durumundayız. Tragedyanın örüldüğü koro bölümleri adeta tüm o diyalog denilen şeyin, yani sahne dünyasının tümünün, asıl dramanın ana karnıdır. Birbirini izleyen çok sayıda boşalmada, tragedyanın bu ilk-temeli, dramanın o vizyonunu yayar: bu vizyon kesinlikle bir düş görüntüsüdür ve bu bakımdan epik doğası taşır, diğer yandan ise, Dionysosçu bir durumun nesneleşmesi olarak, Apolloncu görünüşte kurtulma değildir; tam tersine, bireyin parçalanmasını ve ilk-varlıkla bir olmasını serimler. Böylelikle drama Dionysosçu bilgilerin ve etkilerin Apolloncu somutlaştırılmasıdır ve bu sayede adeta aradaki muazzam bir uçurumla destandan ayrılır.

Yunan tragedyasının korosu, Dionysosçu heyecanlanmış tüm kitlenin simgesi, bizim bu görüşümüzle tam olarak açıklanmaktadır. Bizler, bir koronun, özellikle opera korosunun modern sahnedeki konumuna alışkın olduğumuz için Yunanlıların trajik korosunun asıl "eylem"den daha eski, daha ilksel, daha önemli olduğunu asla kavrayamadık – oysaki ne kadar da açıklıkla aktarılmıştır bu durum–, yine geleneğin aktardığı bu büyük önemlilik ve başlangıçsallıkla,

koronun yalnızca düşük, hizmetçi varlıklardan, işte ilkin yalnızca teke türünden satirlerden oluşturulmuş olmasını bir türlü bağdaştıramadık, sahnenin önündeki orkestra bizim için hep bir sır olarak kaldı; şimdi ise sahnenin eylemle birlikte, temelinde ve başlangıçta yalnızca vizyon olarak düşünüldüğü, biricik "gerçeklik"in tam da bu vizyonu kendisinden üreten ve dansın, sesin ve sözün tüm simgeselliğiyle o vizyondan söz eden koro olduğu kavrayışına vardık. Bu koro, vizyonunda, efendisi ve ustası Dionysos'a bakar ve bu yüzden sonsuza dek, hizmet eden korodur: bunun, tanrının, nasıl acı çektiğini ve kendini yücelttiğini görür ve bu yüzden kendisi eylemde bulunmaz. Koro, tanrıya düpedüz hizmet eden bu konumda, yine de doğanın en üst, yani Dionysosçu anlatımıdır ve bu yüzden, doğa gibi, coşkunluk içinde kehanet ve bilgelik sözleri söyler: acıyı paylaşan olarak aynı zamanda bilgedir, dünyanın yüreğinden hakikati bildirendir. Böyle fantastik ve itici görünen, bilge ve coşkulu, aynı zamanda tanrının aksine "naif bir insan" olan satir figürü bu şekilde oluşur: doğanın ve onun en güçlü dürtülerinin suretidir; onun simgesi olduğu gibi, onun bilgeliğini ve sanatını da bildirendir: müzisyen, şair, dansçı, ruhlarla konuşan, bir ve aynı kişidir.

Sahnenin asıl kahramanı ve vizyonun odak noktası olan Dionysos, bu bilgi uyarınca ve gelenek uyarınca, ilkin tragedyanın en eski döneminde, sahiden mevcut değildir; yalnızca mevcutmuş gibi tasavvur edilir: yani başlangıçta tragedya yalnızca "koro"dur, "drama" değildir. Daha sonra tanrıyı gerçek bir tanrı olarak gösterme, vizyon figürünü, ululayıcı çerçevesiyle birlikte, her gözün görebileceği biçimde serimleme denemesi yapılmıştır; böyle başlar dar anlamda "drama". Şimdi dithyrambik koronun görevi, dinleyicilerin ruh halini, trajik kahraman sahnede göründüğünde, onda teklifsizce maske takmış insanı değil de, adeta kendi büyülenişlerinden doğmuş bir vizyon figürü görecekleri ölçüde Dionysosça coşturmaktır. Admetos'u az

önce veda etmiş karısı Alkestis'i[32] düşünürken ve onu zihninde canlandırarak kendini tamamen tüketirken düşünelim – şimdi figürü ve yürüyüşü karısına benzeyen bir kadın görüntüsünün ansızın örtüler altında ona doğru getirildiğini canlandıralım gözümüzde: Admetos'un ansızın huzursuzluğa kapılıp tir tir titreyişini, yıldırım hızıyla benzetişini, içgüdüsel olarak kanaat getirişini düşünelim – işte böylece, Dionysosçu coşturulmuş seyircinin, onun acılarıyla zaten bir olduğu tanrıyı sahnede yürürken gördüğü anda kapıldığı duygunun bir benzerini görmüş oluruz. Seyirci, büyülü bir biçimde ruhunun karşısında titreyen tanrı imgesini, ister istemez o maskeli figüre aktarmış ve onun gerçekliğini adeta hayaletimsi bir gerçekdışılıkta sona erdirmişti. Gündüz dünyasının kendini örttüğü ve yeni bir dünyanın, öncekinden daha açık, daha anlaşılır, daha etkileyici bir biçimde, ama bir gölge gibi, gözlerimizin önünde hep yeniden doğduğu Apolloncu düş durumudur bu. Bundan dolayı, tragedyada etkileyici bir biçim karşıtlığının bulunduğunu görüyoruz: konuşmanın dili, rengi, devingenliği, dinamizmi, koronun Dionysosçu lirik şiirinde ve diğer yandan sahnenin Apolloncu düş dünyasında tamamen ayrılmış anlatım alanları olarak, birbirlerinden uzaklaşırlar. Dionysos'un kendini nesneleştirdiği Apolloncu görünüşler, koronun müziği gibi "sonsuz bir deniz, karşılıklı bir yer değiştirme, akkor halinde bir yaşam"[33] değildir artık; Dionysos'un coşkun kulunun onlarda tanrının yakınlığını sezdiği, yalnızca duyumsanan, görüntü halinde yoğunlaşmamış güçler değil: şimdi, sahneden, epik canlandırmanın netliği ve sabitliği konuşmaktadır onunla, şimdi Dionysos artık güçleriyle değil, epik bir kahraman olarak konuşmaktadır, handiyse Homeros'un diliyle.

9

Yunan tragedyasının Apolloncu bölümünde, diyalogda, yüzeye çıkan her şey basit, saydam, güzel görünür. Bu anlamda, diyalog Helen'in suretidir; Helen'in doğası ise dansta açınlanır, çünkü dansta en büyük enerji yalnızca potansiyel olarak vardır, ama devinimin kıvraklığında ve bolluğunda kendini belli eder. Böylece, Sophokles'in kahramanlarının dili, Apolloncu kesinliği ve açıklığıyla şaşırtır bizi; öyle ki, onların özlerinin en içteki temelini gördüğümüz sanısına kapılır, temele inen yolun bu kadar kısa oluşuna da şaşırırız biraz. Ama, kahramanın yüzeye çıkan ve belirginleşen –aslında karanlık bir duvarın üzerinde oluşturulmuş fotoğraftan, yani bütünüyle görünüşten başka bir şey olmayan– karakterini bir kenara bırakalım şöyle; bu parlak görüntülerde kendini yansıtan mitosa nüfuz edersek, çok bilinen optik bir fenomenin tam tersi yönde gerçekleşen bir fenomeni yaşantılarız birdenbire. Güneşe çıplak gözle bakmak için güçlü bir denemede bulunduğumuzda, gözümüz kamaşmış bir halde başımızı çevirdiğimizde, koyu renkli lekeler adeta ilaç gibi dururlar gözlerimizin önünde: Sophokles'in kahramanlarının ışıklı görüntüleri, kısacası maskenin Apolloncu yönü de, bu olayın tam tersine, doğanın içteki ve korkunç yüzüne bir bakışın zorunlu ürünleridir, korkunç geceden sakatlanmış bakışı iyileştirmek için ışıklı lekelerdir adeta. Ancak bu anlamda inanabiliriz, ciddi ve anlamlı "Yunan neşesi" kavramını doğru anladığımıza; ne var ki, günümüzün tüm yollarındaki ve geçitlerindeki, tehlikeden uzak bir keyif durumunda bu neşeliliğin yanlış anlaşılmış kavramına rastlıyoruz.

Sophokles, Yunan sahnesinin en acılı figürü, bahtsız Oidipus'u, bilgeliğine karşın yanılgıya ve sefalete düşmeye yazgılı, ama çektiği korkunç acılar sayesinde ölümünden sonra da etkisini sürdüren büyülü bir uğurlu güce sahip olmuş soylu bir insan olarak anlamıştır. Bu soylu insan günah işlemez, demek istiyor bize ince duygulu şair: Oidipus'un eylemi yüzünden her türlü yasa, her türlü doğal

düzen ve hatta ahlak dünyasının kendisi yerle bir olabilir; ama tam da bu eylem sayesinde, yıkılmış eski dünyanın harabeleri üzerinde yeni bir dünyayı kuracak olan daha üst bir büyülü etkiler çemberi çizilecektir. Bunu söylemek ister bize şair, aynı zamanda dindar bir düşünür olduğu sürece: şair olarak önce, yargıcın yavaş yavaş, tek tek, kendini mahvetme pahasına çözdüğü mükemmel oluşturulmuş bir olaylar düğümünü gösterir; bu diyalektik çözümden duyulan sahici Helen sevinci o denli büyüktür ki, böylelikle tüm yapıtın üzerine, söz konusu düğümün ürpertici önkoşullarının keskinliğini her yerde törpüleyen bir baskın neşelilik dalgası yayılır. "Oidipus Kolonos'ta"da[34] aynı neşeye bu defa sonsuz bir ululuğa yükseltilmiş olarak rastlarız; başına gelen her şeye, salt bir acı çeken olarak teslim olmuş, olağanüstü büyük bir felakete maruz kalmış olan ihtiyarın karşısında – tanrısal alandan aşağıya inen doğaüstü neşe vardır ve bu neşe bize, kahramanın, katıksız edilgin tavrıyla, yaşamının çok ötesine uzanan en üst etkinliğine ulaştığını, önceki yaşamındaki çabalamalarının ise onu yalnızca edilgenliğe vardırdığını ima eder. Böylece, Oidipus öyküsünün ölümlü gözler nezdinde çözülemez bir biçimde dolanmış olan olay düğümü yavaş yavaş açılmaya başlar – ve diyalektiğin bu tanrısal karşılığında, en derin bir insani sevince kapılırız. Bu açıklamayla şairin hakkını teslim etmiş olsak da, böylelikle mitosun içeriğinin tüketilmiş olup olmadığı sorusu hâlâ sorulabilir: ve burada şairin tüm kavrayışının, iyileştiren doğanın uçuruma bir bakış attığımızda bize sunduğu o fotoğraftan başka bir şey olmadığı görülür. Babasının katili, annesinin kocası Oidipus, Sfenks'in bilmecesini çözen Oidipus! Bu yazgı eylemlerindeki gizemli üçleme, ne söylüyor bize? Kadim, özellikle Perslere ait bir halk inanışına göre, bilge bir büyücü ancak bir ensest ilişkisinin ürünü olarak doğabilirmiş: buna dayanarak, bilmeceyi çözen ve annesiyle evlenen Oidipus açısından, hemen orada, kehanet ve büyücülük güçleriyle

şimdiki zaman ve gelecek büyüsünün, katı bireyleşme yasasının ve genel olarak da, doğanın asıl büyüsünün bozulduğu yerde, olağanüstü bir doğaya aykırılığın –oradaki ensest gibi– önceden, neden olarak gerçekleşmiş olması gerektiği yorumunu yapmalıyız; yoksa doğa, sırlarını ifşa etmeye, ona başarıyla karşı konularak, yani doğallıkdışı olan yoluyla değil de başka nasıl zorlanabilirdi? Bu bilginin, Oidipus yazgısının o korkunç üçlülüğüne damgasını vurduğunu görüyorum: doğanın –çift türlü Sfenks'in– bilmecesini çözen kimse, babasının katili ve annesinin kocası olarak, en kutsal doğa düzenlerini de yıkmalıdır. Sanki bu mitos kulağımıza, bilgeliğin, özellikle de Dionysosçu bilgeliğin doğaya aykırı bir vahşet olduğunu, bilgisi sayesinde doğayı yok olma uçurumuna itenin, doğanın yok oluşunu kendi üzerinde de deneyimlemesi gerektiğini fısıldıyor gibidir. "Bilgeliğin sivri ucu, bilgeye yönelir: bilgelik doğaya karşı işlenmiş bir suçtur": böylesi korkunç cümleleri sesleniyor mitos bize: ama Helen şairi bir güneş ışını gibi, mitosun yüce ve korkunç Memnon heykeline[35] dokunuyor ve heykel ansızın şarkı söylemeye başlıyor – Sophokles'in ezgilerinde!

Edilgenliğin zaferinin karşısına şimdi, Aiskhylos'un Prometheus'unun çevresini aydınlatan etkinlik zaferini koyuyorum. Burada bize düşünür Aiskhylos'un söylemek isteyip de, şair Aiskhylos'un benzetme tarzı bir imgeyle yalnızca sezdirdiği şeyi, genç Goethe, kendi Prometheus'unun cüretkâr sözlerinde ortaya koyabilmiştir:

"Burada oturuyorum, insanları biçimlendiriyorum
Kendi suretime göre,
Bana eşit olacak bir soy,
Acı çekecek, ağlayacak,
Haz duyacak ve sevinecek,
Ve seni dikkate almayacak,

Benim gibi!"[36]

İnsan, kendini titanlığa yükselterek, kültürünü savaşarak elde ediyor ve tanrıları kendisiyle ittifak yapmaya zorluyor, çünkü kendine özgü bilgeliğiyle, varoluşu da, sınırlarını da kendi ellerinde tutuyor. Ana fikri uyarınca asıl dinsizlik ilahisi olan bu Prometheus şiirinin en harika yanı, adalete yaptığı derin Aiskhylosçu seferidir: cesur "birey"in sonsuz acısı bir yanda, tanrıların zorda oluşu, hatta tanrıların batışının sezgisi diğer yanda: bu iki acı çekme dünyasının uzlaşmaya, metafizik olarak bir olmaya zorlayan gücü: tüm bunlar, tanrıların ve insanların üzerinde Moira'nın bengi adalet olarak hüküm sürdüğünü gören Aiskhylos'un dünya görüşünün odak noktasını ve ana ilkesini anımsatıyor güçlü bir biçimde. Aiskhylos'un Olympos dünyasını kendi adalet terazisinin kefesine yerleştirişindeki şaşırtıcı soğukkanlılıkta, ince duygulu Yunanlının gizemlerinin altında sarsılmaz sağlamlıkta bir metafizik düşünce temelinin bulunduğunu ve tüm kuşkulu arzularını Olymposlulara boşaltabildiğini anımsamalıyız. Özellikle Yunan sanatçısı, bu tanrılar söz konusu olduğunda karanlık bir karşılıklı bağımlılık duygusu hissediyordu: ve özellikle Aiskhylos'un Prometheus'unda bu duygu simgelenmiştir. Titan sanatçı, kendi başına insanlar yapabileceği ve Olympos tanrılarını en azından yok edebileceği yolunda güçlü bir inanç bulmuştur: ve bunu da, bedelini sonsuz acı çekerek ödemek zorunda kaldığı üstün bilgeliğiyle yapacaktır. Büyük dehanın, bedeli sonsuz acı çekerek bile çok az ödenecek olan görkemli "becerisi", sanatçının buruk gururu – budur Aiskhylos'un şiirinin içeriği ve ruhu; Sophokles ise Oidipus'unda, kutsal olanın zafer şarkısına doğaçlama bir giriş müziğiyle katılır. Ancak, Aiskhylos'un mitosa kazandırdığı bu yorumda da, mitostaki şaşırtıcı dehşet derinliği katedilmiş değildir: daha çok, sanatçının oluşum zevki, sanatsal yaratımın her türlü kötülük karşısında avutucu neşesi, hüznün kara gölü üzerinde yansıyan, ışıklı bir bulut ve gökyüzü imgesidir

yalnızca. Prometheus söylencesi tüm Ari halklar topluluğunun başlangıçsal bir mülküdür ve onların melankolik-trajik olana ilişkin yeteneklerinin bir belgesidir; Ari varlık için bu mitosun, ilk-günah mitosunun Sami varlık için taşıdığı öneme benzer karakteristik bir önem taşıması, ve bu iki mitos arasında erkek ve kız kardeş arasındakine eşdeğer bir akrabalık derecesinin bulunması hiç de olasılıkdışı olmayabilir. Söz konusu Prometheus mitosunun önkoşulu, naif bir insanlığın yükselen her kültürün hakiki Palladion'u[37] olarak ateşe olağanüstü bir değer atfetmesidir: insanın ateş üzerinde özgürce tasarrufta bulunabilmesi ve onu yalnızca gökten gelen bir hediye aracılığıyla, yakıp tutuşturan yıldırım ya da ısıtan güneş yanığı olarak elde etmemiş olması, dalınç içindeki ilk-insana tanrısal doğaya karşı işlenmiş büyük bir suç, onun bir yağmalanışı olarak görünmüştü. Böylece, daha ilk felsefi problem, insan ile tanrı arasında üzüntü verici, çözülmez bir çelişki ortaya çıkarır ve bu çelişkiyi her kültürün giriş kapısına bir kaya bloku gibi yerleştirir, insanlık, yararlanabileceği en iyi ve en yüce şeye, büyük bir suç yoluyla ulaşır ve şimdi bunun sonuçlarına, yani hakarete uğramış göksel varlıkların asilce yükselmeye çalışan insan soyuna göndermek zorunda oldukları acılar ve kederler seline de katlanması gerekmektedir: büyük suça verdiği değer sayesinde, merakın, yalanlarla kandırmanın, baştan çıkarmanın, şehvetliliğin, kısacası bir dizi özellikle kadınsı duygulanımın kötülüğün kökeni olarak görüldüğü semitik ilk-günah mitosuna tuhaf bir biçimde aykırı düşen buruk bir düşünce. Ari düşüncesinin belirgin özelliği, Prometheus'un asıl erdeminin etkin günah olduğuna ilişkin yüce görüştür: bu görüşle aynı zamanda kötümser tragedyanın etik temeli, insanın kötülüğünün, ve üstelik hem insan suçunun hem de böylelikle neden olunan acının haklı çıkarılması olarak bulunmuştur. Şeylerin özündeki –dalınç içindeki Ari'nin, yokmuş gibi yorumlama eğiliminde olmadığı– kötülük,

dünyanın yüreğindeki çelişki, kendini ona değişik dünyaların, örneğin bir tanrısal ve bir insansal dünyanın iç içe geçmişliği olarak açınlar: bu dünyalardan her biri tek başına haklıdır, ama diğerinin yanında birey olarak, bireyleşmesinin acısını çekmek zorundadır. Bireyden bütüne doğru kahramanca atılım yapmasında, bireyleşme efsununun dışına çıkma ve bizzat bir dünya varlığı olmayı isteme denemesinde, şeylerde gizli olan ilk-çelişkiyi kendinde yaşar; yani tanrıya karşı suç işler ve acı çeker. Böylece Ariler bu suçu erkek biçiminde, Samiler de ilk-günahı kadın olarak görmüşlerdir, yani ilk-suç erkek tarafından, ilk-günah da kadın tarafından işlenmiştir. Cadılar korosu da şöyle demektedir:

"Tam böyle anlamıyoruz biz bunu:
Kadın bin adım atarak yapar onu;
Ne kadar hızlı olsa da kadın,
Erkek bir sıçrayışta yapar onu."[38]

Prometheus söylencesinin en içteki çekirdeğini –yani titanca bir çaba gösteren bireye dayatılan suç işleme zorunluluğunu– anlayanın, aynı zamanda bu kötümser tasavvurun Apolloncu-olmayan yanını da duyumsaması gerekir; çünkü Apollon, tekil varlıkları tam da aralarına sınırlar koyarak ve kendini tanıma ve ılımlı olma buyruklarıyla, en kutsal dünya yasaları olarak hep yeniden bu sınırları anımsatarak sakinleştirmek ister. Ancak, bu Apolloncu eğilimde, böylelikle biçimin Mısır'daki gibi katılıkta ve soğuklukta donup kalmaması için, tek tek dalgalara yollarını ve alanlarını önceden gösterme çabasıyla tüm denizin deviniminin durmaması için, zaman zaman Dionysosçu olanın selleri Apolloncu "istenç"in, Helenliği içine tek taraflı hapsetmek istediği tüm küçük çemberleri yıkıp geçmiştir. Dionysosçu olanın ansızın yükselen seli, sonra bireylerin küçük dalga dağlarını sırtına alır, Prometheus'un kardeşi titan Atlas'ın dünyayı sırtına alışı

gibi. Adeta tümü bireylerin Atlas'ı olma ve onları geniş omuzlarında yükseğe, daha da yükseğe, uzağa, daha da uzağa taşıma yollu bu titanca arzu, Prometheusçu olan ile Dionysosçu olanın ortak yönüdür. Aiskhylos'un Prometheus'u bu bakımdan Dionysosçu bir maskedir; öte yandan Aiskhylos daha önce sözü edilen adalet seferinde, Prometheus'un, baba tarafından Apollon'un, bireyleşmenin ve adalet sınırlarının tanrısının, kavrayışlı tanrının soyundan geldiğini ele vermektedir. Böylelikle, Aiskhylos'un Prometheus'unun ikili varlığı, hem Dionysosçu hem de Apolloncu doğası, kavramsal bir formüle sokularak şöyle dile getirilebilir: "Var olan her şey haklıdır ve haksızdır ve ikisinde de eşit ölçüde haklı kılınmıştır."

Budur senin dünyan! Buna denir bir dünya![39] –

10

Yunan tragedyasının, en eski biçiminde yalnızca Dionysos'un acılarını konu edindiği ve uzun bir süre boyunca biricik sahne kahramanının Dionysos olduğu, çürütülemez bir geleneksel bilgidir. Ama Euripides'e gelinceye kadar, Dionysos'un trajik kahraman olmaya asla son vermediği, Yunan sahnesinin tüm ünlü figürlerinin, Prometheus'un, Oidipus'un vb. yalnızca başlangıçtaki kahraman Dionysos'un maskeleri oldukları da aynı kesinlikle öne sürülebilir. Tüm bu maskelerin ardında bir tanrı vardır ve söz konusu ünlü figürlerin şaşırılan tipik "idealliği"nin başlıca bir nedeni de budur. Birisi –kimdi bilmiyorum–, tüm bireylerin bireyler olarak komik olduklarını ve bundan dolayı trajik olmadıklarını öne sürmüştü[40] buradan, Yunanlıların tragedya sahnesinde genel olarak bireylere tahammül edemedikleri sonucu çıkarılabilir. Pratikte böyle duyumsamış görünüyorlar: Platon'un genel olarak "ide"yi "idol"den, Helen varlığının derinliklerinde temellenmiş olan suretten ayrı tutması ve değerini küçümsemesi gibi. Ne ki, Platon'un

terminolojisini kullanacak olsaydık, Helen sahnesindeki trajik figürlerden şöyle söz etmemiz gerekirdi: sahiden gerçek bir Dionysos, bir figürler çoğulluğu içinde, savaşan bir kahraman maskesiyle ve adeta bireysel istencin ağına dolanmış olarak görünür. Görünen tanrı, şimdiki konuşması ve eylemiyle, yolunu şaşırmış, çabalayıp duran, acı çeken bir bireyi andırır: ve onun böyle epik bir kesinlik ve netlikle görünmesi, koroya Dionysosçu durumunu bu benzetme türünden imgeyle yorumlayan düş yorumcusu Apollon'un marifetidir. Oysa hakikatte bu kahraman, gizemlerin acı çeken Dionysos'udur, olağanüstü güzellikteki mitlerin, bir erkek çocukken titanlar tarafından parçalanışını ve bu durumda kendisine Zagreus[41] olarak tapınıldığını anlattıkları, bireyleşmenin acılarını kendinde deneyimleyen tanrıdır: burada, bu parçalanmanın, asıl Dionysosçu acının, tıpkı havaya, suya, toprağa ve ateşe dönüşmek gibi olduğu, yani bireyleşme durumunu tüm acıların kaynağı ve ilk-nedeni olarak, kendi başına aşağılanması gereken bir şey olarak görmemiz gerektiği ima edilir. Bu Dionysos'un gülümseyişinden Olympos tanrıları, gözyaşlarından da insanlar oluşmuştur; Dionysos, parçalanmış tanrı olarak varoluşunda, gaddarca yabanıllaşmış bir daymonun ve yumuşak, iyi huylu bir hükümdarın ikili doğasına sahiptir. Ayine katılanın umudu ise, Dionysos'un, şimdi bireyleşmenin sonu olduğunu önseziyle kavradığımız bir yeniden doğuşuydu: bu doğan üçüncü Dionysos'ta ayine katılanların uğultulu sevinç şarkıları çınlıyordu. Ve yalnızca bu umutta, parçalanan, bireylere ayrılan dünyanın yüzünü görmekten duyulan sevincin pırıltısı vardır: mitosun, sonsuz bir üzüntüye kapılmış Demeter'in kendisine Dionysos'u bir kez daha doğurabileceği söylendiğinde yeniden sevinmesini anlatması gibi. Yukarıda belirtilen görüşlerde, melankolik ve kötümser bir dünya görüşünün ve aynı zamanda bununla birlikte tragedyanın gizemler öğretisinin tüm bileşenlerini bir araya getirdik: var olan her şeyin birliğine ilişkin temel

bilgi, bireyleşmenin kötülüğün ilk-nedeni olarak görülmesi, bireyleşme efsununun bozulacağına yönelik sevinçli umut olarak, yeniden kurulmuş bir birliğin sezgisi olarak sanat. –

Homeros'un destanının Olymposçu kültürün şiiri olduğuna, bu kültürün onunla titan savaşının dehşetleri hakkındaki kendi zafer şarkısını söylediğine değinmiştik. Şimdi, trajik şiirin aşırı güçlü etkisi altında, Homeros'un mitleri yeniden doğuruluyor ve bu metempsykhosis'te[42] Olymposçu kültürün de bu arada daha derin bir dünya görüşü tarafından yenildiğini gösteriyorlar. İnatçı titan Prometheus, Olympos'taki işkencecisine, kendisiyle tam zamanında ittifak yapmazsa, iktidarının büyük bir tehlikeyle karşı karşıya kalacağını bildirmiştir. Aiskhylos'ta, korkuya kapılmış, sonunun geleceğinden endişelenen Zeus'un titanla ittifak yaptığını öğreniyoruz. Böylelikle, daha önceki titanlar çağı, daha sonra yeniden Tartaros'tan gün ışığına çıkartılmıştır. Yabanıl ve çıplak doğanın felsefesi, Homeros'un dünyasının, önünden dans edip geçen mitlerine, hakikatin gizlenmemiş yüz ifadesiyle bakar: mitler bu tanrıçanın yıldırım gibi gözünün önünde sararıp solmakta, tir tir titremektedirler – ta ki o, Dionysosçu sanatçının güçlü yumruğunu yeni tanrının hizmetine girmeye zorlayıncaya dek. Dionysosçu hakikat, tüm mitos alanını kendi bilgilerinin simgeleri olarak devralır ve bunları kısmen kamusal tragedya kültünde, kısmen de dramatik gizem şenliklerinin gizli ayinlerinde, ama her zaman eski mitsel örtüleri altında dile getirir. Prometheus'u akbabalarından kurtaran ve mitosu Dionysosçu bilgeliğin at arabasına dönüştüren bu güç hangi güçtü? Bu, müziğin Heraklesvari gücüdür: tragedyada en üst görünüşüne varmış, mitosu yeni bir melankolik anlamlılıkla yorumlamayı bilmiştir; bunun müziğin en güçlü yetisi olduğunu daha önce zaten karakterize etmiştik. Çünkü yavaş yavaş, sözümona tarihsel bir gerçekliğin dar alanına sürünerek girmek ve daha sonra, ileride herhangi bir tarihte, bir defalık eşsiz bir olgu olarak tarihsel taleplerle ele

alınmak her mitosun yazgısıdır: Yunanlılar zaten çoktandır, tüm mitsel gençlik düşlerine, basiretlilik ve keyfilikle tarihsel-pragmatik bir gençlik tarihi damgası vurmaya koyulmuşlardı. Çünkü, dinlerin ölmeye yüz tutmasının tarzıdır bu: bir dinin mitsel varsayımlarının softa bir dogmatizmin katı, akılcı gözleriyle, tarihsel olayların bitmiş bir toplamı olarak sistematize edilmesi ve mitlerin inandırıcılığının ürkek bir biçimde savunmaya başlanması, ama onların doğallıkla yaşamaya ve çoğalmaya her türlü devam edişlerine karşı konulması, yani mitos duygusunun ölüp onun yerine dinin tarihsel temeller üzerindeki iddiasının geçmesi. Bu ölmeye yüz tutmuş mitosu şimdi, Dionysosçu müziğin yeni doğmuş dehası sahiplendi: ve onun ellerinde mitos bir kez daha, daha önce göstermediği renklerle, metafizik bir dünyanın özlemli sezgisini uyandıran bir kokuyla çiçek açtı. Bu son parıldayışından sonra çöktü, yaprakları soldu, ve çok geçmeden Antikçağ'ın alaycı Lukianosları, tüm rüzgârların taşıdığı, rengi solmuş ve kurumuş çiçekleri kaptılar. Tragedya aracılığıyla mitos, en derin içeriğini, en anlamlı biçimini kazanır; bir kez daha doğrulur, yaralı bir kahraman gibi, ve tüm güç fazlalığı, ölmekte olanın bilgelik dolu dinginliğiyle birlikte, gözlerindeki son bir güçlü ışıltıda yanar.

Neydi istediğin, bre Euripides, bu ölüm döşeğindekine bir kez daha angaryalar yüklemeye çalışırken? Senin zorba ellerinde öldü o: ve şimdi, eski şatafatı Herakles'in maymunu gibi yalnızca süslenmek için kullanmasını bilen, taklit edilmiş, maskelenmiş bir mitosa gerek duydun. Ve mitos nasıl sende öldüyse, müziğin dehası da sende öldü: hırslı müdahalenle, müziğin tüm bahçelerini yağmalamak istediğinde, onu da taklit edilmiş, maskelenmiş bir müzik haline soktun. Ve Dionysos'u terk ettiğin için, Apollon da seni terk etti; onların kampındaki tüm tutkuları yerinden kaçır ve onları kendi çemberine sürgün et; kahramanlarının konuşmaları için sofist bir diyalektiği sivrilt ve törpüle

kendine – senin kahramanlarının da yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş tutkuları var ve yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş sözler söylüyorlar.

11

Yunan tragedyası, daha eski tüm kardeş sanat türlerinden farklı bir biçimde yok olmuştur: çözülmez bir çatışmanın sonunda intihar ederek, yani trajik bir tarzda ölmüştür; diğerlerinin tümü ise ileri yaşlarında en güzel ve en dingin ölümle yummuşlardır gözlerini. Ardında güzel bir döl bırakıp ağrı sızı çekmeden yaşama veda etmek mutlu bir doğal duruma yakışıyorsa, daha önceki sanat türlerinin sona erişi böyle mutlu bir doğal durumu gösterir: yavaş yavaş gözden yitiyorlar, ve kapanmakta olan gözlerinin önünde daha güzel yeni dölleri duruyor ve cesur bir tavırla, sabırsızca başını öne uzatıyor. Buna karşılık, Yunan tragedyasının ölümüyle birlikte, her yerde derinden duyumsanan olağanüstü büyük bir boşluk doğmuştur; Tiberius zamanında Yunan gemicilerinin "büyük Pan öldü" diye sarsıcı bir çığlık duymaları gibi[43] şimdi de Helen dünyası üzerinde acılı bir yakınma gibi çınlamıştı şu çığlık: "Tragedya öldü! Şiir sanatı da onunla birlikte yitip gitti! Defolun gidin siz de, sararıp solmuş, bir deri bir kemik kalmış taklitçiler! Gidin Hades'in dibine, gidin de doya doya yiyin orada, eski ustanın kırıntılarını!"

Sonra tragedyaya öncüsü ve ustası olarak saygı duyan yeni bir sanat türü boy verdiğinde, dehşete kapılarak görüldü ki, annesinin çizgilerini, ama onun ölümle giriştiği uzun savaşım sırasındaki çizgilerini taşıyordu. Tragedyanın ölümle bu savaşımını Euripides vermişti: söz konusu yeni sanat türü ise yeni Attika komedyası olarak bilinir. Onda, tragedyanın yozlaşmış biçimi yaşamaya devam etmiştir, son derece meşakkatli ve şiddetli ölümünün bir anıtı olarak.

Bu bağlamda, yeni komedya yazarlarının Euripides'e duydukları tutkulu eğilim anlaşılırdır; öyle ki, Philemon'un[44] sırf Euripides'i yeraltı dünyasında ziyaret edebilmek için hemen asılmak isteyişi hiç de tuhaf değildir: bir de merhumun hâlâ aklının başında olduğundan emin olabilseydi. Euripides'in, Menandros[45] ve Philemon'la ortak yönünün ne olduğunu ve onlar için neyin bu denli heyecan verici bir örnek oluşturduğunu, çok kısaca ve kesin bir şey söyleme iddiası taşımadan belirtmek istersek: seyircinin Euripides tarafından sahneye taşındığını söylememiz yeterli olur. Euripides'ten önceki, Prometheus tragedyacılarının, kahramanlarını hangi malzemeden yoğurduklarını ve gerçekliğin sadık bir maskesini sahneye taşıma niyetinden ne kadar uzak olduklarını bilen bir kimse, Euripides'in bundan tamamen farklılaşan eğilimini de anlayacaktır. Gündelik yaşamdaki insan, Euripides aracılığıyla seyirci sıralarından sahneye atlamıştı; daha önce yalnızca büyük ve cesur özelliklerin dile geldiği ayna, şimdi doğanın akim kalmış çizgilerini de titizlikle yansıtan o özenli sadakati göstermekteydi. Eski sanatın tipik bir Helen'i olan Odysseus, şimdi yeni yazarların ellerinde, bundan böyle iyi huylu-açıkgöz ev kölesi olarak dramatik ilginin odak noktasında duran Graeculus figürüne denk düşüyordu. Euripides'in, Aristophanes'in "Kurbağalar"ında kazanç hanesine yazdığı, Aristophanes'in trajik sanatı kocakarı ilaçlarıyla tantanalı şişmanlığından kurtarmış oluşunun izleri, özellikle Euripides'in trajik kahramanlarında bulunabilir. Esas olarak seyirci şimdi Euripides'in sahnesinde kendi dublörünü görüp işitiyor ve onun bu kadar iyi konuşmayı bilmesine seviniyordu. Ama seyirci bu sevinçle yetinmedi: Euripides'ten konuşmayı öğrendi; ve Euripides, Aiskhylos'la rekabetinde bile övündü bu durumla: halkın şimdi kendisi sayesinde nasıl sanatsal bir biçimde ve en kurnaz safsatalarla, gözlemlenmeyi, pazarlık yapmayı ve sonuçlar çıkarmayı öğrenmiş olmasıyla. Euripides halkın dilindeki bu

ani değişiklikle, yeni komedyayı olanaklı kılmıştır. Çünkü bundan böyle, gündelik yaşamın sahnede kendini nasıl ve hangi cümlelerle temsil edebileceği bir sır değildi artık. O zamana dek dilin karakterini tragedyada yarı tanrının, komedyada da sarhoş satirin ya da yarı insanın belirlemiş olmasından sonra, şimdi sözü Euripides'in tüm politik umutlarını bağladığı kentli burjuva sıradanlığı alıyordu. Böylece Aristophanesçi Euripides herkesin hakkında bir yargıda bulunabileceği genel, çok bildik, gündelik yaşamı ve uğraşları nasıl serimlediğini kendisiyle övünmek için vurgular; Euripides'e göre, şimdi bütün kitle felsefe yapıyorsa, görülmedik bir uyanıklıkla malı ve mülkü yönetiyorsa ve davalarını yürütüyorsa, bu, kendisinin bir hizmetidir ve kendisi tarafından halka aşılanan bilgeliğin bir başarısıdır.

Böylesine hazırlanmış ve aydınlatılmış bir kitle şimdi, Euripides'in bir anlamda koro öğretmenliğini yaptığı yeni komedyaya yönelebilirdi; ancak şimdi de koronun seyirciye alıştırılması gerekiyordu. Koro Euripidesçi makamdan şarkı söylemeye alıştığı sürece, satranca benzeyen yeni tiyatro türü, yeni komedya, sürekli kurnazlık ve sinsilik zaferleriyle yükselmiştir. Ancak Euripides –koro öğretmeni– durmaksızın övülmüştür: trajik yazarların da tragedya gibi ölüp gittiklerini bilmiyor olsalardı, Euripides'ten daha da fazla şey öğrenebilmek için kendilerini öldürürlerdi. Ne var ki, Helen insanı onunla birlikte, ölümsüz olduğu inancından vazgeçti, ideal bir geçmişe duyulan inançtan değil, ideal bir geleceğe duyulan inançtan da vazgeçti. Ünlü mezar yazıtındaki[46] "bir ihtiyar olarak dikkatsiz ve huysuz" sözü, ihtiyar Helenlik için de geçerlidir. Yaşanan an, espri, dikkatsizlik, anlık ruh hali Helenliğin en büyük tanrılarıdır; beşinci tabaka, köleler tabakası, şimdi en azından zihniyetiyle iktidardadır; şimdi hâlâ bir "Yunan neşesi"nden söz edilecekse, bu, herhangi bir sorumluluk üstlenmeyi, büyük bir şeye ulaşmak için çaba göstermeyi, geçmişteki ya da gelecekteki bir şeye şimdiki

zamandakilerden daha çok değer vermeyi bilmeyen kölelerin neşesidir. Hıristiyanlığın, ilk dört yüzyılındaki ince duygulu ve müthiş doğalarını bu kadar öfkelendiren işte bu "Yunan neşesi" görüntüsüydü: tehlikeden ve dehşetten bu kadınsı kaçış, en rahat hazzı tatmakla bu korkakça yetiniş, onların gözüne yalnızca aşağılık değil, aynı zamanda asıl Hıristiyan düşmanı zihniyet olarak da görünmüştü. Yunan Antikçağı'na ilişkin yüzyıllar boyunca süren görüşün adeta alt edilemez bir dayanıklılıkla, söz konusu soluk kırmızı neşe rengini korumasını da bu Hıristiyanların etkisine bağlamak gerekir – sanki tragedyanın doğuşuyla, gizemleriyle, Pythagoras'ı ve Herakleitos'uyla bir altıncı yüzyıl hiç var olmamış gibi; sanki bu büyük dönemin sanat yapıtları hiç yokmuşlar gibi; oysa bunlar –her biri kendi başına– böyle ihtiyar ve köle ruhlu bir var olma zevki ve neşesi zeminiyle kesinlikle açıklanamazlar ve varoluş temelleri olarak tamamen başka bir dünya görüşüne işaret etmektedirler.

Son olarak, Euripides'in seyirciye gerçekten drama hakkında bir yargıda bulunma yetisini kazandırabilmek için, onu sahneye taşıdığı öne sürüldüğünde, sanki daha önceki trajik sanat seyirciyle arasındaki bir eşitsizlikten kurtulamamış gibi bir izlenim doğuyor: ve Euripides'in, sanat yapıtı ile seyirci kitlesi arasında buna uygun bir ilişki kurma radikal eğilimini, Sophokles'e göre bir ilerleme olarak övesi geliyor insanın. Ne var ki "seyirci kitlesi" yalnızca bir sözcüktür ve kesinlikle türdeş ve kendi içinde tutarlı bir büyüklük değildir. Sanatçının neden, gücünü yalnızca sayısından alan bir kuvvete uyum sağlamak gibi bir yükümlülüğü olsun ki? Ve sanatçı, yeteneğine ve niyetlerine göre, bu seyircilerin her birinden üstün olduğunu duyumsuyorsa, nasıl olur da kendisinden aşağıda yer alan tüm bu kapasitelerin ortak anlatımına, görece olarak en üst yetenekteki tek bir seyircinin sözlerinden daha çok saygı duyabilir? Hakikatte hiçbir Yunan sanatçısı bir yaşam boyunca Euripides'ten daha büyük bir cüretkârlık ve kendini

beğenmişlikle davranmamıştır kendi seyirci kitlesine: o Euripides ki, seyirci kitlesi ayaklarına kapandığında bile, yüce bir dikkafalılıkla kendi eğilimini, kitle üzerinde zafer kazandığı o eğilimi, açıkça onların yüzüne karşı söylemişti. Bu deha, seyirci kitlesinin Pandaymonyum'u[47] karşısında en küçük bir korku bile duysaydı, başarısızlıklarının darbeleri altında, kariyerinin yarısına varmadan çökerdi. Bu düşünüşte, Euripides'in seyirciyi, onu gerçekten yargıya varabilir kılmak için sahneye taşıdığı yolundaki anlatımımızın yalnızca geçici bir anlatım olduğunu ve onun eğilimine ilişkin daha derin bir anlamaya varmamız gerektiğini görüyoruz. Bunun tersine, Aiskhylos'un ve Sophokles'in, yaşamları boyunca, hatta yaşamlarını çok aşan bir süre içinde, halkın beğenisini tamamen kazandıkları; Euripides'in bu öncüllerinde sanat yapıtı ile izleyici arasında bir eşitsizliğin kesinlikle sözü edilemeyeceği de herkesçe bilinmektedir. Bol yetenekli ve durmaksızın üretim yapma dürtüsü içindeki bu sanatçıyı, üzerinde en büyük şair ismi güneşinin ve Helen beğenisinin bulutsuz gökyüzünün ışıldadığı bu yoldan uzaklaşmaya şiddetle iten neydi? Nasıl bir seyirciyi düşünme tuhaflığıydı ki bu, onu seyirciyle karşı karşıya getirmişti? Nasıl olmuştu da seyircisine duyduğu büyük saygıdan ötürü – seyircisini hiçe saymıştı?

Euripides bir şair olarak elbette kitlenin üstünde –yukarıda, verilen bilmecenin çözümü budur– olduğunu duyumsuyordu, ama iki seyircisinden üstün değildi: kitleyi sahneye taşımıştı, söz konusu iki seyirciye ise, tüm sanatının yargıda bulunma yetisine sahip biricik yargıcı ve ustası olarak saygı duyuyordu: onların yön göstermelerini ve uyarılarını dikkate alarak, şimdiye dek seyirci sıralarında görünmez bir koro olarak her şenlik gösteriminde kendini ayarlayan tüm bir duyumsamalar, tutkular ve deneyimler dünyasını, sahne kahramanlarının ruhlarına aktardı; bu yeni karakterlere yeni bir söz ve yeni bir ses arayarak, onların taleplerine boyun eğdi. Seyirci kitlesinin mahkemesinde bir

kez daha mahkûm edildiğini gördüğünde, kendi yaratımı hakkındaki geçerli yargıç hükümlerini ve de zafer vaat eden yüreklendirmeyi yalnızca bu iki seyircinin sesinden duydu.

Bu iki seyirciden bir tanesi – bizzat Euripides'tir, şair olarak değil, düşünür olarak Euripides. Onun hakkında, eleştirel yeteneğinin olağandışı bolluğunun, tıpkı Lessing'de olduğu gibi, üretken bir sanatsal yan dürtüyü doğurmamış olsa da, sürekli döllediği söylenebilir. Euripides, bu yetenekle, eleştirel düşüncesinin tüm berraklığı ve çevikliğiyle tiyatroda oturmuş ve büyük öncüllerinin ustalık yapıtlarını, tıpkı kararmış tablolar gibi, hat hat, çizgi çizgi yeniden tanımak için çabalamıştı. Ve işte burada karşısına çıktı, Aiskhylos tragedyasının derin sırlarına vakıf olanlar için hiç de beklenmedik sayılmayacak şey: her hatta ve her çizgide eşi benzeri görülmedik bir şeyi, arka planın aldatıcı bir belirlenmişliğini ve aynı zamanda gizemli bir derinliğini, evet, sonsuzluğunu anladı. En net figürün bile ardında belirsiz olana, aydınlatılamaz olana işaret ediyor görünen bir kuyruklu yıldız şeridi vardı hâlâ. Aynı muğlâklık dramanın yapısı, özellikle koronun anlamı üzerinde de vardı. Ve etik sorunların çözülüş biçimini nasıl da kuşkulu bulmuştu! Mitlerin ele alınışı nasıl da tartışmalıydı! Mutluluğun ve mutsuzluğun dağıtılışı nasıl da eşitsizdi! Eski tragedyanın dilinde bile birçok şey itici, en azından bilmecemsi geliyordu ona; özellikle, basit ilişkiler açısından çok fazla tantana, karakterlerin yalınlığı açısından çok fazla mecaz ve kepazelik buluyordu. Böyle huzursuzca düşünüp durarak oturdu tiyatroda, ve o, seyirci Euripides, büyük öncüllerini anlamadığını itiraf etti kendine. Ancak, anlama yetisini her türlü tat almanın ve yaratmanın asıl kökü olarak kabul ettiğine göre, kendisi gibi düşünen ve yine bu akıl almazlığı kendine itiraf eden bir kimse var mı, diye sorması ve etrafına bakınması gerekmişti. Oysa, aralarında en iyi bireylerin de bulunduğu çoğu kimse, yalnızca kuşkuyla gülümsemişti ona; ama büyük ustalar hakkındaki endişe ve itirazlarının

yine de haklı olduğunu kimse açıklayamamıştı ona. Ve bu eziyet verici durumdayken, tragedyayı anlamayan ve bu yüzden ona saygı duymayan öteki seyirciyi buldu. Onunla ittifak yaparak, bir başına kalmışlığından çıkıp, Aiskhylos'un ve Sophokles'in sanat yapıtlarına karşı korkunç bir savaş başlatmaya cesaret edebilirdi – polemik yazılarıyla değil, tragedya hakkındaki kendi düşüncesini geleneksel olanın karşısına çıkaran bir drama yazarı olarak. –

12

Bu öteki seyirciyi adıyla anmadan önce, burada bir anlığına duralım ve daha önce betimlediğimiz, Aiskhylos tragedyasının özündeki ikirciklilik ve akıl almazlık izlenimini kendi belleğimize geri çağıralım. Söz konusu tragedyanın korosu ve trajik kahramanları karşısındaki yabancılaşmamızı, kendi alışkanlıklarımızla bu ikisi arasında, tıpkı gelenekle olduğu kadar az bir uyum kurabildiğimizi düşünelim – ta ki bu ikilinin Yunan tragedyasının kökeni ve özü olduğunu, iç içe geçmiş iki sanat dürtüsünün, Apolloncu ve Dionysosçu olanın anlatımı olduğunu keşfedinceye kadar.

Bu başlangıçsal ve her şeye gücü yeten Dionysosçu unsuru tragedyadan çıkarıp atmak ve tragedyayı arı ve yeni bir biçimde, Dionysosçu olmayan sanat, töre ve dünya görüşü üzerinde kurmak – işte buydu, Euripides'in şimdi gün gibi açık bir biçimde karşımıza çıkan eğilimi.

Euripides, yaşamının sonuna doğru, bu eğilimin değerini ve önemini bir mitosun içinde çağdaşlarına çok vurgulu bir biçimde sundu. Dionysosçu olanın yaşama hakkı var mıydı? Helen toprağından şiddet kullanılarak sökülüp atılması gerekmez miydi? Elbette gerekirdi, diyor bize yazar, yeter ki mümkün olabilseydi: ama tanrı Dionysos çok güçlü; en akıllı karşıtı bile –"Bakkhalar"daki[48] Pentheus gibi– hiç tahmin edilmeyen bir biçimde, Dionysos tarafından büyülenir ve daha sonra bu büyülenmişlikle, kendi felaketine koşar, iki

yaşlının, Kadmos ve Teireisas'ın yargısı, yaşlı şairin de yargısıymış gibi görünüyor: en akıllı bireylerin düşünmesi o eski halk geleneklerini, sonsuzca yaygınlaşan, Dionysos'a tapınmayı yıkmaz; dahası, böyle mucizevi güçlere hiç olmazsa diplomatik özenle bir ilgi gösterilmelidir: ama bu sırada, tanrının böyle gevşek bir ilgiden rahatsız olması ve diplomatları –örneğimizde Kadmos'u– sonunda bir ejdere dönüştürmesi hâlâ mümkündür. Bunları bize, kahramanca bir güçle uzun bir yaşam boyunca Dionysos'a karşı çıkmış bir yazar söylemektedir – yaşamın sonunda da rakibini taçlandırmış ve kariyerine bir intiharla son vermiştir, başı dönen ve sırf artık dayanılmaz hale gelen korkunç baş dönmesine bir son verebilmek için kuleden atlayan biri gibi. Bu tragedya, Euripides'in eğiliminin uygulanabilirliğine karşı bir protestodur; ah, ve bu eğilim halihazırda uygulanmıştır! Mucizevi olan gerçekleşmiştir. Yazar vazgeçtiği anda, eğilimi zaten galip gelmişti. Dionysos zaten tragedya sahnesinden kovulmuştu, hem de Euripides aracılığıyla konuşan daymonik bir güç tarafından. Euripides de, bir anlamda yalnızca bir maskeydi. Onun ağzından konuşan tanrı, Dionysos değildi, Apollon da değildi, tamamen yeni doğmuş bir daymondu: adı Sokrates'ti: Budur yeni karşıtlık: Dionysosçu olan ve Sokratesçi olan; ve Yunan tragedyasının sanat yapıtı, bu karşıtlık yüzünden yok olmuştur. Euripides şimdi isterse bizi vazgeçişiyle avutmaya çalışsın, başaramayacaktır bunu: en görkemli tapınak bir harabeye dönüşmüştür; yıkan kişinin yakınmaları ve bunun tüm tapınakların arasında en güçlü olduğunu itiraf etmesi ne işimize yarar? Euripides'in kendisinin de, tüm zamanların sanat yargıçları tarafından, ceza olarak bir ejdere dönüştürülmüş olması – bu berbat telafi, kimi tatmin edebilir?

Şimdi, Euripides'in, Aiskhylosçu tragedyayla savaştığı ve onu yendiği şu Sokratesçi eğilime yakından bir bakalım.

Nasıl bir hedefi olabilirdi ki –diye sormamız gerekir–, Euripides'in dramayı yalnızca Dionysosçu olmayan üzerine kurma, uygulanışında en üst idealliğe sahip olma niyetinin? Drama müziğin karnından, Dionysosçu olanın o gizemli ikili ışığında doğurulmuş olmayacaksa, başka hangi drama biçimi kalıyordu geriye? Dramatize edilmiş destan kalıyordu bir tek: bu Apolloncu sanat alanında ise, elbette trajik etkiye ulaşılamazdı. Burada önemli olan, serimlenen olayların içeriği değildir: Goethe'nin, yansıtılmış "Nausikaa"sında[49] bu pastoral varlığın –beşinci sahneyi doldurması gereken– intiharını trajik olarak etkileyici kılmasının olanaksız olduğunu öne sürüyorum; Epik-Apolloncu olanın gücü o denli olağanüstüdür ki, en korkunç şeyleri bile görünüşten ve görünüş yoluyla kurtuluştan aldığı zevkle, gözlerimizin önünde büyüler. Dramatize edilmiş destanın yazarı da, epik halk ozanı gibi kendi imgeleriyle tamamen kaynaşamaz: o hâlâ sakin bir devinimsizlik içinde, açılmış gözlerle bakan, önündeki imgeleri gören bir dalınçtır. Bu dramatize edilmiş destandaki oyuncu en derin temelinde hâlâ bir halk ozanı olarak kalır; içsel düş görmesinin kutsal halesi hâlâ tüm eylemlerinin üstünde durur; bu yüzden asla tam bir oyuncu olmamıştır.

Peki Apolloncu dramanın bu idealinin karşısında, Euripides'in oyunun konumu nedir? Eski çağın vakur halk ozanı karşısında, Platon'un "İon"unda varlığını şöyle betimleyen genç destancının konumu gibidir: "Hazin bir şeyler söylediğimde, gözlerim yaşlarla doluyor; söylediklerim korkunç ve dehşetli ise, başımdaki saçlar korkudan dimdik oluyor ve yüreğime çarpıntı geliyor." Burada artık görünüşün içinde o epik yitip gidişten, tam da en üst etkinliğinde, tamamen görünüş ve görünüşten alınan haz olan hakiki oyuncunun duygusuz serinkanlılığından eser yok. Euripides yüreği çarpan, saçları dimdik olan oyuncudur; Sokratesçi bir düşünür olarak planı tasarlar, tutkulu bir oyuncu olarak da uygular. Ne tasarlarken ne de uygularken

arı bir sanatçıdır. Böylelikle Euripides'in draması hem soğuk hem de ateş gibi sıcak bir şeydir; donmaya da tutuşmaya da aynı ölçüde yatkındır; destanın Apolloncu etkisine ulaşması olanaksızdır, öte yandan Dionysosçu unsurlardan olabildiğince kopmuştur, ve şimdi etkili olabilmek için, artık biricik sanat dürtülerinin, Apolloncu ve Dionysosçu olanın içinde yer alamayacak yeni uyarıcılara gereksinmektedir. Bu uyarıcılar –Apolloncu görüşlerin yerine– soğuk paradoks düşünceler ve –Dionysosçu cezbelenmelerin yerine– ateşli duygulanımlardır; üstelik gerçekçi bir biçimde taklit edilmiş, kesinlikle sanatın eterine daldırılmamış düşünceler ve duygulanımlar.

Buna göre, Euripides'in dramayı yalnızca Apolloncu unsur üzerinde temellendirmeyi kesinlikle başaramadığına, daha çok, onun Dionysosçu olmayan eğiliminin, sanatsal olmayan, natüralist bir şaşkınlığa dönüştüğüne ilişkin o kadar çok şey öğrendik ki, şimdi estetik Sokratesçiliğin özüne daha yakınlaşabiliriz; bunun en başta gelen yasası yaklaşık olarak şöyledir: "Her şeyin güzel olması için, akla uygun olması gerekir"; bu ilke de Sokrates'in "yalnızca bilen kişi erdemlidir" ilkesiyle paralellik içindedir. Euripides, elinde bu yasayla, tüm tekil unsurları, dili, karakterleri, dramatik yapıyı, koro müziğini ölçtü ve onları bu ilkeye göre düzeltti. Sophokles'in tragedyasıyla karşılaştırıldığında, Euripides'in tragedyasında edebi eksiklik ve gerileme olarak saydığımız ne varsa, çoğunlukla bu nüfuz edici eleştirel sürecin, o pervasız akıllılığın ürünüdür. Euripides'in prologu bizim için söz konusu rasyonalist yöntemin üretkenliğinin örneğini oluşturabilir. Bizim sahne tekniğimize, Euripides'in dramasındaki prolog kadar ters düşen bir şey olamaz. Oyunun girişinde tek başına sahneye çıkan bir kişi, kim olduğunu, eylemden öncesini, şimdiye kadar neler olup bittiğini, oyunun akışı içerisinde neler olup biteceğini anlatır; modern bir tiyatro yazarı bunu, gerilim etmeni üzerinde bile bile yapılan ve bağışlanamayacak bir

ihmalkârlık olarak tanımlayacaktır. Nelerin olup biteceği bilinmektedir işte; bunların gerçekten olup bitmesini kim beklemek ister? – Burada bir kehanet düşüyle, daha sonra ortaya çıkacak bir gerçeklik arasındaki heyecan verici ilişki hiçbir biçimde gerçekleşiyor değildir ki! Euripides bambaşka düşünmüştü bunun üzerinde. Tragedyanın etkisi asla epik gerilime, şimdi ve bundan sonra nelerin olup biteceğinin çekici belirsizliğine dayanmıyordu: daha çok, baş kahramanın tutkusunun ve diyalektiğinin, geniş ve güçlü bir ırmak halinde kabardığı o büyük retorik-lirik sahnelere dayanıyordu. Her şey eyleme değil, duyguya hazırlıyordu: ve duyguya hazırlamayan ne varsa, aşağılık olduğu kabul edilirdi. Böylesi sahnelere kendini zevkle vermeyi en çok zorlaştıran şey ise, dinleyicide eksik olan bir organ, ön öykünün dokusundaki bir boşluktur; dinleyici şu ya da bu kişinin ne önem taşıdığını, eğilimlerin ve niyetlerin şu ya da bu çatışmasının ön koşullarının ne olduğunu hesaplamak zorunda olduğu sürece, baş kişilerin acılarının ve edimlerinin içine tamamen dalması, soluğu kesilircesine onlarla birlikte acı çekip birlikte korkması henüz mümkün değildir. Aiskhylos-Sophokles tragedyası, seyircinin anlaması için gerekli ipuçlarını ilk sahnelerde bir ölçüde tesadüfen eline vermişti: zorunlu biçimsel olanı adeta maskeleyen ve rastlantısalmış gibi gösteren o ince sanatçılığın korunduğu bir yöndü bu. Ne de olsa Euripides, ilk sahnelerde seyircinin, ön öykünün aritmetik ödevini çözmek için tuhaf bir huzursuzluk içinde olduğunu, bu yüzden serimin şiirsel güzelliklerini ve duyguyu kaçırdığını fark ettiğini düşünüyordu. Bu yüzden prologu daha serimin de önüne koydu ve güvenilebilecek bir kişiye söyletti: çoğu kez bir tanrı, tragedyanın akışını izleyiciye bir ölçüde garantiler ve mitosun gerçekliğine yönelik her türlü kuşkuyu giderirdi: tıpkı Descartes'ın, görgül dünyanın gerçekliğini ancak tanrının hakikatliliğine ve yalan söyleyemeyecek oluşuna başvurarak kanıtlayabilmesi gibi. Euripides, aynı tanrısal hakikatliliğe dramasının sonunda, kahramanlarının

geleceğini izleyiciye garantilemek için bir kez daha gereksinir; ünlü deus ex machina'sının[50] görevi budur. Epik öne bakış ile dışarıya bakış arasında, dramatik-lirik şimdiki zaman, asıl "drama" yer alır.

Böylece Euripides bir şair olarak, her şeyden önce kendi bilinçli bilgilerinin bir yankılanışıdır; tam da bu durum ona Yunan sanatının tarihinde böyle unutulmaz bir konum kazandırır. Euripides, eleştirel-üretken çalışması açısından, çoğu kez Anaxagoras'ın yazısının başlangıcını drama için canlı kılması gerektiğini duyumsamış olmalı; söz konusu yazının ilk sözleri şöyledir: "Başlangıçta her şey bir aradaydı; sonra akıl geldi ve düzeni kurdu." Nasıl ki Anaxagoras, "nous"u[51] ile filozofların arasında, sarhoşların arasındaki bir ayık gibi görünüyorsa, Euripides de öteki tragedya yazarlarına olan ilişkisini benzer bir imgeye göre kavramış olsa gerekti. Evrenin biricik düzenleyicisi ve hâkimi, nous, henüz sanatsal yaratımın dışında tutulduğu sürece, henüz her şey kaotik bir ilk-bulamacın içinde bir aradaydı; Euripides'in böyle yargıda bulunması, ilk "ayık" şair olarak, "sarhoş" şairleri böyle yargılaması gerekiyordu. Sophokles'in Aiskhylos hakkındaki, onun bilinçsiz de olsa doğruyu yaptığına ilişkin sözleri, elbette Euripides'in anlayışına uygun değildi: Euripides ancak, Aiskhylos'un, bilinçsizce yaptığı için, yanlış olanı yaptığını kabul edebilirdi. Tanrısal Platon da yazarın yaratıcı yeteneğinden, bilinçli bir kavrayış olmadığı sürece, çoğu kez yalnızca ironik bir dille söz eder[52] ve bunu kâhinin ve düş yorumcusunun yeteneğiyle eşit tutar; ne de olsa yazar, bilincini yitirinceye ve içinde artık hiçbir akıl kalmayıncaya kadar, yazamayacak durumda değil midir? Euripides de Platon gibi, dünyaya "akılsız" yazarın tam karşıtını göstermeye girişmiştir; Euripides'in temel estetik ilkesini oluşturan "her şeyin güzel olması için, bilinçli olması gerekir" ilkesi, daha önce söylediğimiz gibi, Sokrates'in "her şeyin iyi olması için, bilinçli olması gerekir" ilkesinin paralelidir. Buna göre, Euripides'i estetik

Sokratesçiliğin yazarı olarak kabul edebiliriz. Sokrates ise, eski tragedyayı kavramayan ve bu yüzden ona saygı göstermeyen o ikinci izleyiciydi; Euripides onunla ittifak kurarak, yeni bir sanat yaratımının habercisi olmayı göze aldı. Bu yeni sanat yaratımında eski tragedya öldüyse, işte bu estetik Sokratesçilik öldürücü ilkedir: ama savaşın eski sanatın Dionysosçu yönüne açılmış olması bakımından, Sokrates'in, Dionysos'un yeni düşmanı, Dionysos'a karşı ayaklanan ve Atina mahkemesinin Menadları tarafından parçalanmaya yazgılı olduğu halde, aşırı güçlü tanrının kendisini kaçmak zorunda bırakan yeni bir Orpheus olduğunu görüyoruz: o tanrı ki bir zamanlar, Edonların kralı Lykurg'dan kaçıp, soluğu denizin derinliklerinde, yani tüm dünyayı yavaş yavaş kaplayan gizli tapınının mistik sellerinde almıştı.

13

Sokrates'in, Euripides'in eğilimiyle yakın bir ilişki içinde oluşu, yaşadığı dönemdeki Antikçağ'ın gözünden kaçmadı; ve bu mutlu sezgi duyusunun en güzel anlatımı, Euripides'e yazmakta Sokrates'in yardım ettiğine dair, Atina'da dolaşan söylentiydi.[53] O günlerin halkı ayartan kişilerinin adlarını söylemek söz konusu olduğunda, "eski güzel çağın" yandaşları tarafından ikisinin adı bir solukta anılır: bedensel ve ruhsal açıdan o eski maratoncu kaba saba becerikliliğin, kuşkulu bir aydınlanmaya, bedensel ve ruhsal enerjilerin artan bir kötürümleştirilmesine giderek daha çok kurban gitmesi, onların etkisinden kaynaklanmıştır. Aristophanes'in komedyası, bu tonda, yarı öfkeyle, yarı aşağılamayla konuşur söz konusu iki adam hakkında; gerçi Euripides'i gözden çıkaran, ama Aristophanes'te Sokrates'in ilk ve en büyük sofist olarak, tüm sofistçe çabalarının aynası ve timsali olarak görünmesine şaşırmaya doyamayanları dehşet içinde bırakarak: bu sırada, Aristophanes'in kendisini şiir sanatının alçak ve yalancı Alkibiades'i olarak teşhir etmek

bir avuntu oluşturabilir yalnızca. Bu noktada, Aristophanes'in bu tür saldırılara karşı derin içgüdüsünü korumaya almadan, Sokrates'in ve Euripides'in birbirleriyle yakından ilintili olduklarını, Antikçağ'ın duyumsamasından yola çıkarak göstermeye devam ediyorum; bu anlamda özellikle, Sokrates'in trajik sanatın bir karşıtı olarak, tragedyaya gitmekten uzak durduğunu ve ancak Euripides'in yeni bir oyunu sahnelendiğinde, izleyicilerin arasında yerini aldığını anımsatmak gerekir. Bu iki ismin, Delfoi kehanet sözlerinde yakın bir ilişki içine sokularak, Sokrates'in insanların en bilgesi olarak tanımlanması, ama aynı zamanda Euripides'e de bilgelik yarışında ikincilik ödülünü veren yargıya varılması çok ünlüdür.

Bu sıralamanın üçüncü basamağında Sophokles'in adı anılmaktaydı; Sophokles, Aiskhylos karşısında, doğru olanı yapmakla, üstelik bunu, neyin doğru olduğunu bildiği için yapmakla övünebilirdi. Çok açıktır ki, tam da bu bilmenin parlaklık derecesi, bu üç adamı, hep birlikte çağlarının "bilenleri" olarak öne çıkaran unsurdur.

Bilgi ve kavrayışa, böyle yeni ve benzersiz bir biçimde yüksek bir değer verilişinin en keskin sözünü, kendini hiçbir şey bilmediğini itiraf eden biricik kişi olarak bulan Sokrates söylemişti; öte yandan Sokrates, Atina'da yaptığı eleştirici gezintide, en büyük devlet adamları, hatipler, şairler ve sanatçılarla yaptığı konuşmalarda, bilginin kibriyle karşılaşmıştı. Tüm bu ünlü kişilerin, kendi meslekleri hakkında bile, doğru ve kesin bir kavrayıştan yoksun olduklarını, işlerini yalnızca içgüdüsel olarak yürüttüklerini görerek şaşırmıştı. "Yalnızca içgüdüsel olarak": bu sözle, Sokratesçi eğilimin yüreğine ve odak noktasına dokunmuş oluyoruz. Sokratesçilik bu sözle, mevcut sanat kadar, mevcut etiği de yargılıyor: sınayan bakışlarını nereye yöneltirse yönelişin, kavrayış eksikliğini ve kuruntunun gücünü görüyor ve bu eksiklikten, mevcut olanın en derininde çarpık ve aşağılık olduğu sonucunu çıkartıyor. Sokrates, bir tek bu nokta açısından varoluşu düzeltmek gerektiğine inanıyordu: kendisi, birey olarak, kaale almama ve üstünlük ifadesiyle, tamamen başka türden bir kültürün, sanatın ve ahlakın öncüsü olarak girdi, doruk noktasını huşu içinde yakalamayı en büyük mutluluk sayacağımız bir dünyanın içine.

Budur Sokrates konusunun her açılışında içimizi kaplayan ve Antikçağ'ın bu tartışma götürür görüngüsünün anlamını ve amacını öğrenmeye hep yeni baştan kışkırtan müthiş kuşku. Bu adam kimdir ki, Homeros, Pindaros ve Aiskhylos olarak, Phidias olarak, Perikles olarak, Pythia ve Dionysos olarak, en derin uçurum ve en yüksek doruk olarak şaşkın hayranlığımızı garantileyen Yunan varlığını, tek başına olumsuzlamaya cesaret edebilmektedir? Hangi daymonik güçtür ki, bu büyülü içkiyi yere dökmeye cesaret edebilmektedir? Hangi yarı-tanrıdır ki, en soylu insanlığın ruhlar korosu şöyle seslenmek zorunda kalır ona: "Vah! Vah!

Yıktın onu, o güzel dünyayı, güçlü bir yumrukla; devriliyor o, parçalanıyor!"[54]

Sokrates'in özüne ilişkin bir anahtarı, "Sokrates'in daymonyonu" olarak tanımlanan o mucizevi görüngü sunuyor bize. Sokrates, müthiş anlama yetisinin sendelediği özel durumlarda, böyle anlarda dile gelen tanrısal bir seste sağlam bir dayanak bulmuştu. Bu ses, her gelişinde, bir şeyi yapmaması için uyarıyordu. İçgüdüsel bilgelik, bu tamamen kuraldışı yaratılışta, yalnızca zaman zaman bilinçli bilgiyi engellemek için karşısına çıkma amacıyla gösteriyordu kendisini. Oysa, tüm üretken insanlarda içgüdü, özellikle yaratıcı-olumlayıcı güçtür, ve bilinç, eleştirel ve yapmamaya uyarıcı bir tavır içindedir: Sokrates'te ise içgüdü eleştirici, bilinç ise yaratıcı olmuştur – tam anlamıyla per defectum[55] ortaya çıkmış bir canavarlık! Gerçi burada, mantıksal doğanın, gizemcideki içgüdüsel bilgelik gibi, bir üst üste döllenme yoluyla aşırı ölçüde gelişmesiyle, Sokrates'in özgül bir gizemci olmayan olarak tanımlanabileceği, her gizemci yeteneğin canavarca arızasını anlayabiliyoruz. Ne var ki, diğer yandan, Sokrates'te görünen o mantıksal dürtünün kendine karşı yönelmesi tamamen başarısız kalmıştı; Sokrates bu dizginsiz akıp gidişte, yalnızca en büyük içgüdüsel enerjilerimizde tüylerimiz ürpererek ve şaşırarak gördüğümüz türden bir doğa gücünü koyuyor ortaya. Platon'un yazılarından, Sokrates'in yaşam çizgisindeki tanrısal hafiflik ve kesinliğin bir nebzesini bile sezmiş olan, mantıksal Sokratesçiliğin muazzam dürtüsü çarkının adeta Sokrates'in arkasında devindiğini ve buna bir gölgenin içinden bakar gibi Sokrates'in içinden bakılması gerektiğini de duyumsayacaktır. Sokrates'in bu ilişkiden haberinin olduğu ise, kendisine tanrıların verdiği görevi her yerde ve yargıçlarının önünde bile öne sürerkenki onurlu ciddiyetinden anlaşılmaktadır. Sokrates'i bu konuda çürütmek, aslında onun içgüdüleri yok eden etkisine iyi demek kadar olanaksızdır. Sokrates, Yunan devletinin

forumunun karşısına çıkartıldığında, bu çözümsüz çatışkıda tek bir mahkûmiyet biçimi sunulmuştu kendisine, o da sürgün edilmekti; kesinlikle gizemli, adlandırılamayan, açıklanamayan birisi olarak sınırdışı edilebilir ve bu durumda, sonraki kuşakların, Atinalıları alçakça bir iş yapmış olmakla suçlamalarına da fırsat bırakılmamış olabilirdi. Fakat kendisine yalnızca sürgün değil de ölüm cezasının verilmiş olmasını bizzat Sokrates, tam bir netlik içinde ve ölüm karşısında doğal bir korku bile duymadan, sağlamış görünüyor: Platon'un betimlemesine göre[56], son içkicinin de gün ağarırken, yeni bir güne başlamak üzere şölenden ayrılışındaki huzur içinde gitmişti ölüme; bu arada kerevetlerin üzerinde ve yerde, uykusuz sofra arkadaşları kalmıştı arkasında, hakikatli erotikçi Sokrates'i düşlemek üzere. Ölmek üzere olan Sokrates, soylu Yunan gençliğinin yeni, daha önce hiç görülmemiş ideali oldu: hepsinden önce, tipik bir Helen delikanlısı olan Platon, coşkun ruhunun tüm tutkulu adanmışlığıyla diz çöktü bu resmin önünde.[57]

14

Şimdi, Sokrates'in bir büyük kyklop gözünün, içinde sanatsal heyecanın sevimli çılgınlığının asla ışıldamadığı o gözün, tragedyaya yöneldiğini düşünelim –o gözün, Dionysosçu uçurumlara keyifle bakmayı başaramadığını düşünelim–, aslında neyi görmesi gerekirdi ki, Platon'un deyişiyle "yüce ve övülesi"[58] trajik sanatta? Sonuçsuz gibi görünen nedenleri, nedensiz gibi görünen sonuçlarıyla düpedüz akıldışı bir şey; üstelik bir bütün olarak öyle rengârenk ve türlü türlü ki temkinli bir duygu durumuna aykırı düşmesi gerekir, aniden parlayan ve duyarlı ruhlar için de tehlikeli bir fitildir. Onun kavradığı biricik edebiyat türünün hangisi olduğunu biliyoruz: Aisopos'un fablı: elbette bu da, dürüst ve iyi Gellert'in[59], arı ve tavuk fablında şiir sanatına övgü düzüşündeki, gülümseyen uyumlulaştırmayla gerçekleşti:

"Görüyorsun bende, neye yaradığını,
Pek de anlama yetisi bulunmayan birine,
Hakikati bir imge aracılığıyla söylemenin."

Ne var ki, trajik sanat Sokrates'e "hakikati söylüyor" bile görünmemişti: "Pek de anlama yetisi bulunmayan birine" hitap ediyor, yani bir filozofa hitap etmiyor oluşunun dışında: ondan uzak durmak için iki neden. Platon gibi Sokrates de trajik sanatı, yararlı olanı değil, yalnızca hoş olanı serimleyen yaltakçı sanatlardan saydı ve bu yüzden öğrencilerinden yetingen olmalarını ve böylesi felsefe dışı uyarılmalardan kesinlikle uzak durmalarını istedi; öyle başarılı oldu ki bunda, genç tragedya yazarı Platon, Sokrates'in öğrencisi olabilmek için, ilk iş olarak yazdığı şiirleri yakmıştır. Ancak çok güçlü yeteneklerin Sokrates'in düsturlarına karşı savaştıkları yerde, bu yeteneklerin gücü, o muazzam karakterin gücüyle birlikte, hâlâ şiir sanatını yeni ve o zamana dek bilinmeyen konumlara itecek kadar büyük olmuştur.

Bunun bir örneğini az önce anılan Platon oluşturur: tragedyanın ve sanatın yargılanışında ustasının naif kinizminden hiç de geri kalmamış olan Platon'un, tamamen sanatsal zorunluluk sonucu, tam da mevcut ve kendisinin reddettiği sanatsal biçimlerle içsel bir akrabalık bağı içindeki yeni bir sanat biçimi yaratması gerekmiştir. Platon'un eski sanat biçimine yönelttiği başlıca suçlama –onun bir görünüş imgesinin taklidi oluşu, yani görgül dünyadan daha alt bir alana ait oluşu– her şeyden önce yeni sanat yapıtına yöneltilemezdi: ve böylece Platon'u gerçekliğin ötesine geçme ve o sözde-gerçekliğin temelinde yatan ideyi serimleme çabası içinde görüyoruz. Oysa böylelikle, düşünür Platon, şair olarak sürekli yerlisi olduğu ve Sophokles'in ve tüm eski sanatın, söz konusu suçlamayı ağırbaşlılıkla protesto ederken bulundukları yere, dolambaçlı bir yoldan varmış oluyordu. Nasıl ki tragedya tüm eski sanat biçimlerini

kendi içine aldıysa, aynı şey, eksantrik bir anlamda Platon'un, tüm üslup ve biçimlerin karıştırılmasıyla üretilen, öykü, lirik şiir, drama arasında, düzyazı ve nazım arasında ortada bir yerde salınan ve böylelikle eski, birlikli dilsel biçim yasasının katılığını da delmiş olan diyalogları için de geçerli olabilir; biçemin en büyük alacalı bulacalılığında ve düzyazısal ve vezinli biçimlerin arasında gidip gelmede, yaşamda sergilemeye çalıştıkları "öfkeli Sokrates"in yazınsal görüntüsüne de ulaşmış bulunan kinik yazarlar, bu yolda daha da ileri gitmişlerdir. Platon'un diyalog biçimi, gemisi batmış eski şiir sanatının, tüm çocuklarıyla birlikte üstüne çıkarak kendini kurtardığı bir kayık gibiydi: dar bir mekâna tıkışmış ve Sokrates diye bir dümenciye korka korka itaat ederek, şimdi bu seferin fantastik görüntüsüne bakmaya asla doyamayacak yeni bir dünyaya yol alıyorlardı. Gerçekten de Platon tüm bir gelecek dünya için yeni bir sanat biçiminin örneğini, romanın örneğini vermişti: sonsuza dek yükseltilmiş bir Aisopos fablı olarak tanımlanabilecek olan roman, şiir sanatında, diyalektik felsefeyle, yüzyıllarca bu felsefenin teolojiyle olan ilişkisine benzer bir hiyerarşik ilişki içinde yaşadı, yani ancilla[60] olarak. Platon'un, şiir sanatını, daymonik Sokrates'in baskılarıyla içine ittiği yeni konum buydu.

Burada felsefi düşünce sanatın üstünü kaplar ve onu diyalektik dalına sıkı sıkı tutunmaya zorlar. Mantıksal şematizmde Apolloncu eğilim kozalaşmıştır: Euripides'te de buna benzer bir durumu, ayrıca Dionysosçu olanın doğalcı duygulanıma tercüme edilişini görmüştük. Platoncu dramanın diyalektik kahramanı Sokrates bize, eylemlerini sav ve karşı savla savunmak zorunda olan ve böylelikle sık sık bizim trajik merhametimizi yitirme tehlikesiyle karşılaşan Euripidesçi bir kahramanın akraba doğasını anımsatır: çünkü, diyalektiğin özündeki, vardığı her sonuçta zaferini kutlayan ve ancak soğuk bir aydınlık ve bilinçlilikte soluk alabilen iyimser unsuru kim görmezden gelebilir? Bu iyimser

unsur, bir kez tragedyaya nüfuz ettiğinde, onun Dionysosçu bölgelerini yavaş yavaş kaplamak ve onu zorunlu olarak kendini yok etmeye sürüklemek durumundadır – burjuva tiyatrosuna doğru ölümcül bir sıçrayışa kadar. Sokrates'in şu cümlelerinin mantıksal sonuçlarını bir düşünelim: "Erdem bilgidir, ancak bilgisizlikle yitirilir; erdemli olan mutlu olandır": iyimserliğin bu üç temel biçiminde tragedyanın ölümü yatar. Çünkü şimdi erdemli kahramanın bir diyalektikçi olması gerekmektedir; şimdi erdem ile bilgi, inanç ile ahlak arasında zorunlu, görünür bir bağ olması gerekmektedir; şimdi Aiskhylos'un aşkınsal adalet çözümü, sığ ve küstah "şiirsel adalet" ilkesine, onun bildik deus ex machina'sıyla alçaltılmıştır.

Şimdi bu yeni Sokratesçi-iyimser sahne dünyası, koronun ve genel olarak tragedyanın tüm bir müziksel-Dionysosçu temelinin karşısında nasıl görünüyor? Rastlantısal bir şey gibi, tragedyanın kökeninin elbette onsuz da yapılabilecek anımsanışı gibi; oysa koronun ancak tragedyanın ve genelde trajik olanın nedeni olarak anlaşılabileceğini kavramıştık. Daha Sophokles'te korodan duyulan o sıkıntı belli eder kendini – Sokrates'te tragedyanın Dionysosçu zemininin parçalanmaya başladığının önemli bir belirtisidir bu. Sophokles, etkinin asıl payını koroya ayırmaya cesaret edemez artık; koronun alanını, şimdi handiyse oyuncularla koordinasyon içinde görüneceği ölçüde sınırlar, adeta orkestradan sahneye yükseltilmiş gibidir koro: elbette böylelikle koronun özü tamamen bozulduğundan, Aristoteles de özellikle bu koro kavrayışını tanımlayabilir. Sophokles'in her halükârda kendi uygulamasıyla ve hatta aktarılanlara göre, yazdığı bir yazıyla tavsiye ettiği, koronun konumunda yapılan bu değişiklik, koronun yok edilişinin ilk adımıdır ve bunun sonraki evreleri Euripides'te, Agathon'da ve Yeni Komedya'da dehşet verici bir hızla izlerler birbirlerini. İyimser diyalektik, tasımlarının kırbacıyla müziği tragedyadan kovar: yani tragedyanın, ancak Dionysosçu

durumların ortaya çıkması ve açıklık kazanması olarak, müziğin belirgin simgelenişi olarak, Dionysosçu bir cezbe halinin düş dünyası olarak yorumlanabilen özünü bozar.

Demek ki, daha Sokrates'ten önce etkili olan, ancak onda eşsiz bir anlatıma kavuşan anti-Dionysosçu bir eğilimin varlığını kabul etmeliyiz: o halde, Sokrates'teki gibi bir görüngünün neye işaret ettiği sorusundan da ürkmemeliyiz: bu görüngüyü, Platon'un diyalogları açısından, yalnızca çözücü negatif bir güç olarak kavrayacak durumda da değiliz. Sokratesçi dürtünün en yakın etkisi, elbette Dionysosçu tragedyanın parçalanmasıyla sonuçlandıysa da, Sokrates'in ince duygulu bir yaşam deneyimi, Sokrates ile sanat arasında zorunlu olarak yalnızca bir zıtlık ilişkisinin mi var olduğu ve "sanatçı bir Sokrates"in doğumunun kendi içinde çelişkili bir durum mu olduğu sorusunu sormaya zorluyor bizi.

Çünkü bu despotik mantıkçı, sanata karşı zaman zaman bir eksiklik, bir boşluk, bir yarı suçlama, belki ihmal edilmiş bir görev duygusu taşıyordu. Çoğu kez, zindanda dostlarına anlattığı gibi, kendisine hep "Sokrates, müzikle uğraş!"[61] diyen düş görüntüsü geliyordu. Son günlerine kadar, kendi felsefe yapış tarzının, musaların en üstün sanatı olduğu görüşüyle yatıştırıyor kendini, ve bir tanrının ona "adi, popüler müziği"[62] anımsatacağına pek inanmıyor. Sonunda, zindanda, vicdanını tamamen rahatlatmak için, küçümsediği müzikle uğraşmaya da aklı yatıyor. Ve bu anlayışla, Apollon'a bir öndeyiş yazıyor ve Aisopos'un bazı fabllarını dizelere döküyor. Sokrates'i bu alıştırmaları yapmaya zorlayan şey, daymonik uyarıcı sese benzer bir şeydi; onun, soylu tanrı imgesini tıpkı bir barbar kralı gibi anlamadığına ve –anlamayışı yüzünden– bu tanrıya karşı günah işleme tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna ilişkin Apolloncu kavrayışıydı. Sokrates'e görünen düşsel görüntünün bu sözü, mantıksal doğanın sınırları hakkındaki

bir tereddüdün biricik belirtisidir: belki de –diye sormalıydı kendine– bu benim anlamadığım, hemen aynı zamanda anlaşılamaz olan değil midir? Belki de, mantıkçıların oradan kovulduğu bir bilgelik ülkesi var mıdır? Hatta belki de sanat, bilimin zorunlu bir bağlılaşığı ve ilavesi midir?

15

Sezgi dolu bu son soruların doğrultusunda, Sokrates'in bu ana kadar gelen ve tüm bir geleceğe uzanan etkisinin, akşam güneşinde gitgide büyüyen gölgeler gibi, kendisinden sonraki dünyaya doğru yayıldığını, bu dünyayı sanatın –üstelik de şimdiden metafizik, en geniş ve en derin anlamda sanatın– yeniden yaratılmasına hep yeniden zorladığını ve kendi sonsuzluğunda, sanatın sonsuzluğuna da kefil olduğunu söylemek gerekir.

Bu durumun görülebilmesinden önce, söz konusu sanatın Yunanlılara, Homeros'tan Sokrates'e kadar Yunanlılara en içten bağımlılığı ikna edici bir biçimde onaya konulmadan önce, Atinalıların Sokrates'e yaptıklarını bu Yunanlılara yapmamız gerekiyordu. Hemen hemen her dönem ve her kültür basamağı bir defa derin bir bezginlikle, Yunanlılardan kurtulmaya çalışmıştır. Çünkü kendi başardıkları, açıkça tamamen özgün ve gerçekten içtenlikle hayranlık duyulan her şey onlar yüzünden ansızın rengini ve canlılığını yitiriyor görünmüş ve başarısız bir kopyaya, hatta bir karikatüre dönüşmüştür. Ve böylece, yerli olmayan her şeyi tüm zamanlar için "barbarca" olarak tanımlamaya cesaret etmiş o kibirli küçük halka karşı içten gelen bir öfke, hep yeni baştan patlak vermiştir: bunlar da kim oluyorlar ki, diye sorulur, yalnızca geçici bir tarihsel parıltı, yalnızca gülünç ve çok sınırlı kurumlar, yalnızca kuşku götürür bir törellik yeteneği ortaya koyabildikleri halde ve hatta çirkin kötü alışkanlıklarla karakterize edildikleri halde, yine de halklar arasında, kitlenin içinde bir dehanın payına düşen onura ve

özel bir konuma sahip olma iddiasında bulunabiliyorlar? Ne yazık ki, böyle bir varlığın basitçe ortadan kaldırılabileceği baldıran çanağını bulmakta o denli şanslı olunamamıştır: çünkü hasedin, kara çalmanın ve hiddetin kendi içlerinde ürettikleri tüm zehir, bu kendiyle yetinen görkemi yok etmeye yetmemiştir. Bu yüzden utanılır ve korkulur Yunanlılardan; meğerki birisi çıkıp da hakikate her şeyden çok saygı duysun ve kendine şu hakikati de itiraf etsin: Yunanlılar bizim kültürümüzü ve her kültürü ellerinde tutan arabacılardır, ama hemen hemen her zaman araba ve atlar kalitesiz malzemedendirler ve arabacılarının görkemine yakışmazlar; öyle ki sonra arabacılar, bir şaka gibi görürler böyle bir arabayı uçuruma devirmeyi, onun üzerinden, Akhilleus'un sıçrayışıyla, kendileri de atlamayı.

Böyle bir önder konumunda bulunma onuruna Sokrates'in de sahip olduğunu göstermek için, onda kendisinden önce görülmeyen bir varoluş biçimi tipini, kuramcı insan tipini görmek yeterlidir; bu insan tipinin anlamı ve hedefini kavramak ise sıradaki görevimizdir. Kuramcı insan da, sanatçı gibi, mevcut olandan sonsuz hoşnutluk duyar, ve kötümserliğin pratik etiğinden ve yalnızca karanlıkta ışıldayan Lynkeus gözlerinden[63], sanatçı gibi, söz konusu hoşnutluk sayesinde korunur. Sanatçı, hakikatin örtüsünün kaldırılışı sırasında, büyülenmiş gözlerle yalnızca, örtünün kaldırılışından sonra da hâlâ örtü olarak kalana bakar; kuramcı insan ise yalnızca örtünün fırlatılıp atılmasından haz duyar ve tatmin olur ve en büyük haz alma hedefi, hep başarılmış, kendi gücüyle başarılmış bir örtüyü atma sürecidir. Kendisine yalnızca o tek bir çıplak tanrıça uğruna önem verilseydi, bilim diye bir şey olamazdı. Çünkü dünyanın ortasından boylu boyunca bir delik delmek isteyenlere göründüğü gibi görünürdü havarilerine: onlardan her biri, yaşamı boyunca en büyük çabayı gösterdikten sonra, o muazzam derinliğin ancak çok küçük bir parçasını kazabildiğini, bu parçanın da gözleri önünden,

kendinden sonra gelenin çalışmasıyla toprakla örtüldüğünü görürdü, ve böylece üçüncü sıradaki, delme çalışmaları için kendi başına yeni bir nokta seçtiğinde, doğrusunu yapıyor görünürdü. Şimdi birisi, bu dolaysız yoldan öteki uca ulaşılamayacağını ikna edici bir biçimde kanıtlıyorsa, değerli taşlar bulmakla ya da doğa yasalarını keşfetmekle yetinmeyenler dışında, eski çukurlarda çalışmayı sürdürmeyi kim isteyecektir? Bu yüzden Lessing, en dürüst kuramcı insan, hakikati bulmaktan çok onu aramaya önem verdiğini söyleme cesaretini gösterebilmişti: böylelikle, bilimin temel gizemi, bilimsel kişileri şaşırtarak, hatta kızdırarak, ortaya serilmiştir. Elbette, bir kibirlilik değilse bir aşırı dürüstlük olan bu ender bilginin yanı sıra, ince duygulu bir kuruntu da vardır; ilkönce Sokrates'in şahsında dünyaya gelen bu kuruntu, düşüncenin, nedenselliği ipucu alarak varoluşun en derin temellerine kadar ulaşacağına ve düşüncenin, varlığı yalnızca bilebilecek değil, üstelik düzeltebilecek durumda da olduğuna duyulan sarsılmaz inançtır. Bu yüce metafizik kuruntu, bilim içgüdüsü olarak verilmiştir ve onun hep yeniden sanata –aslında bu mekanizmada hedeflenen şeye– dönüşmesi gerektiği sınırlarına dek gitmeye zorlar.

Şimdi, bu düşünceyi meşale edinerek, Sokrates'e bakalım: o bilim içgüdüsü sayesinde yalnızca yaşayabilmiş değil –çok daha fazlası– ölebilmiş ilk kişi olarak görünüyor bize: ve bu yüzden can çekişen Sokrates imgesi, bilgi ve temelleri aracılığıyla ölüm korkusundan kurtulmuş insan imgesi olarak, bilimin giriş kapısının üstüne asılmış, herkese bilimin amacını, yani varoluşu kavranılabilir ve böylelikle haklı çıkarılmış göstermek olduğunu anımsatan bir soyluluk arması levhasıdır: elbette, gerekçeler yeterli olmadığında, hatta az önce bilimin zorunlu mantıksal sonucu, dahası amacı olarak tanımladığım mitos da bu amaca hizmet etmelidir.

Sokrates'ten, bilimin Mystagog'undan[64] sonra, felsefe okullarının, dalgalar gibi peş peşe birbirlerinin ardından gelişlerini; bilgi hırsının hiç tahmin edilmemiş bir evrenselliğinin, aydın dünyanın en geniş alanında ve üstün yetenekli herkes için asıl görev olarak bilimi, o zamandan beri artık asla tamamen oradan uzaklaştırılamadığı açık denize götürmesini; ancak bu evrensellik sayesinde tüm yeryüzü hakkında, tüm bir güneş sisteminin yasaları hakkında da umut verici olan ortak bir düşünce ağının örülebildiğini anlayabilen birisi, tüm bunları günümüzün şaşırtıcı yükseklikteki bilgi piramidiyle birlikte gözünün önüne getiren birisi, Sokrates'i dünya tarihi denilen şeyin bir dönüm noktası ve ani değişmesi olarak görmekten alıkoyamaz kendini. Çünkü, o dünya eğilimi için bilginin hizmetinde değil de bireylerin ve halkların pratik, yani egoist hedefleri uğruna harcanan, sayılarla belirtilemeyecek tüm bu enerji miktarı düşünülseydi bir kez, herhalde genel imha savaşlarında ve süregelen kavimler göçlerinde içgüdüsel yaşama zevki öylesine zayıflamış olurdu ki, belki de bireyin, Fiji adalarının sakinleri gibi, bir oğul olarak anne babasının, bir arkadaş olarak arkadaşının boğazını sıktığında, intihar alışkanlığında görev duygusunun son kalıntısını duyumsaması gerekirdi: korkunç bir soykırım etiğini bile merhametten yola çıkarak üretebilmiş pratik bir kötümserliktir bu – üstelik dünyada, sanatın, herhangi bir biçimiyle, özellikle din ve bilim olarak, o vebalı soluğa karşı ilaç ve korunma olarak görünmediği her yerde vardır, ve vardı.

Bu pratik kötümserlik karşısında Sokrates, şeylerin doğasının, temellerinin araştırılarak anlaşılabileceğine duyulan inançta, bilmeye ve bilgiye evrensel bir tıbbın gücünü katan ve yanılgıyı kendi başına bir kötülük olarak kavrayan, kuramcı bir iyimserin ilk-örneğiydi. Söz konusu temellere nüfuz etmek ve hakiki bilgiyi görünüşten ve yanılgıdan ayırmak, Sokratesçi insanın gözüne en soylu,

biricik sahici insani meslek gibi görünüyordu: kavramlar, yargılar ve çıkarımlardan oluşan o mekanizmaya da, Sokrates'ten itibaren, en üst uğraşı ve en hayranlık uyandırıcı doğa vergisi olarak, öteki tüm yeteneklerin üstünde bir değer biçilmişti. En üstün törel eylemler, merhamet, fedakârlık, kahramanlık duyguları ve ruhun, Apolloncu Yunanlının Sofrosine[65] diye adlandırdığı o zor ulaşılabilir deniz dinginliği bile, Sokrates ve aynı kafadaki izdeşleri tarafından bugüne kadar bilmenin diyalektiğinden türetilmişlerdir ve bundan dolayı da, öğretilebilir olarak gösterilmişlerdir. Sokratesçi bir bilginin zevkini kendi içinde deneyimlemiş ve bu zevkin gitgide genişleyen halkalar halinde tüm görünüşler dünyasını saptamaya çalıştığını sezinleyen birisi, o andan itibaren var olmaya dürten hiçbir dikeni, bu fethi tamamlama ve bilgi ağını girilemez sıkılıkta örme hırsını duyumsayışından daha şiddetli duyumsamayacaktır. Bu ruh halindeki birisine, sonra Platon'daki Sokrates, eylemlerde boşalmaya çalışan ve bu boşalmayı genellikle, sonunda dehayı üretme amacıyla, delikanlıların üzerindeki doğurtucu[66] ve eğitici etkilerde bulan "Yunan neşesi"nin ve varoluş mutluluğunun yepyeni bir biçiminin öğretmeni olarak görünecektir.

Ama şimdi bilim, güçlü kuruntusunun dürtüklemesiyle, sınırlarına varıncaya dek durmaksızın koşturmakta, mantığın özünde gizli olan iyimserliği, bu sınırlarda başarısız kalmaktadır. Çünkü bilim çemberinin çevresinde sonsuz sayıda nokta vardır, ve çemberin ne zaman tam olarak kapanacağı henüz hiç kestirilemezken, soylu ve yetenekli insan, daha kendi yaşamının ortasına varmadan ve kaçınılmaz bir biçimde çevredeki bu sınır noktalarına rastlamakta ve orada, gözlerini aydınlatılamaz olana dikmektedir. Bu sınırlarda mantığın kendi etrafında döndüğünü ve sonunda kendi kuyruğunu ısırdığını burada dehşet içinde gördüğünde – o zaman yeni bilgi biçimi,

yalnızca katlanılır olmak için, koruyucu ve ilaç olarak sanata gereksinen trajik bilgi ortaya çıkmaktadır.

Güçlenmiş ve Yunanlılarla canlanmış gözlerle, etrafımızı saran dünyanın en yüksek alanlarına baktığımızda, Sokrates'te örnek olarak görünen doymak bilmez iyimser bilgi hırsının, trajik bir tevekküle ve sanat yoksulluğuna dönüştüğünü görürüz: ne var ki aynı hırs, daha alt basamaklarında, sanat düşmanı olduğunu dışa vurmak ve özellikle Dionysosçu-trajik sanata içinden tiksinti duymak zorundadır; bu durum Aiskhylos'un tragedyasına Sokratesçilik tarafından açılan savaşta örnek olarak serimlenmiştir.

Şimdi, büyük bir heyecanla, bugünün ve geleceğin kapılarını çalıyoruz: söz konusu "dönüşme" her zaman yeni deha konfigürasyonlarına ve özellikle de müzikle uğraşan Sokrates'e yol açacak mıdır? Varoluş üzerine yayılan sanat ağı, din ya da bilim adı altında da olsa, hep daha sıkı ve daha narin örülecek midir, yoksa yazgısı, şimdi kendine "bugün" diyen, dur durak bilmeyen barbarca dürtülerde ve baş dönmelerinde parça parça olmak mıdır? – Endişeyle, ama umutsuzluğa kapılmadan, bir süreliğine kenarda duruyoruz, bu müthiş savaşlara ve geçişlere tanıklık etmelerine izin verilmiş dalınç içindekiler olarak. Ah! Bu savaşların büyüsüdür, onlara bakanın onları savaşmak zorunda da oluşu!

16

Gösterdiğimiz bu tarihsel örnekte, müziğin tininin yitip gitmesiyle birlikte tragedyanın da yalnızca bu tinden doğabildiği kesinlikte yok olduğunu açıklamaya çalıştık. Bu iddianın olağandışı yönünü yumuşatmak ve diğer yandan bu bilgimizin kökenini göstermek için, şimdi günümüzün benzer olaylarına özgürce bir bakış atmamız gerekiyor; az önce söylediğim gibi, bugünkü dünyamızın en üst

alanlarında doymak bilmez iyimser bilgi ile trajik sanat yoksulluğu arasında verilen savaşların ortasına dalmalıyız. Burada her dönemde sanata ve özellikle de tragedyaya karşı koyan öteki tüm düşman dürtüleri bir kenara bırakmak istiyorum; bunlar günümüzde de o denli zaferlerinden emin bir biçimde etraflarına saldırmaktadırlar ki, sahne sanatlarından örneğin yalnızca bürlesk ve bale bile, bir ölçüde bereketli üremesiyle belki de herkesin güzel kokulu bulmadığı çiçeklerini açmaktadır. Ben yalnızca trajik dünya görüşünün en şanlı düşmanından söz edeceğim ve bununla, en derin özüyle iyimser olan, doruğunda da büyük atası Sokrates'in oturduğu bilimi kast ediyorum. Bana tragedyanın bir yeniden doğuşunu –ve Alman varlığı için başka hangi kutlu umutları!– güvenceliyor görünen güçlerin adını da hemen anacağım.

Sözü edilen savaşların ortasına dalmadan önce, şimdiye kadar elde ettiğimiz bilgilerin zırhıyla donanalım. Sanatları, her sanat yapıtının zorunlu yaşam kaynağı olan tek bir ilkeden türetmeye çalışanların tutumunun aksine, ben bakışlarımı Yunanlıların sanatçı tanrılarının ikisine birden, Apollon'a ve Dionysos'a dikiyorum, ve onlarda en derin özleri ve en yüksek hedefleri birbirinden farklı iki sanat dünyasının canlı ve somut temsilcilerini görüyorum. Apollon, görünüş içinde kurtuluşa gerçekten ulaşmanın biricik ilkesini, principii individuationis'i ululayan deha olarak duruyor karşımda: öte yandan, Dionysos'un mistik sevinç çığlığıyla bireyleşmenin efsunu parçalanıyor ve varlığın analarına, şeylerin en içteki özüne giden yol açılıyor. Apolloncu sanat olarak plastik sanatlarla, Dionysosçu sanat olarak müzik arasında açılan bu muazzam karşıtlığı, büyük düşünürlerden sadece bir tanesi öylesine apaçık görmüştür ki, bu düşünür, Helen tanrılar simgeselliğinin herhangi bir kılavuzluğundan yararlanmadan, müziğin, diğerlerinin tümü gibi görünüşün değil, doğrudan doğruya istencin kopyası olduğu için ve bu yüzden dünyadaki fiziksel olanın

karşısında metafizik olanı, tüm görüngünün karşısında kendinde şeyi serimlediği için, öteki tüm sanatlardan farklı bir karakteri ve kökeni olduğunu kabul etmiştir (Schopenhauer, İstenç ve Tasarım Olarak Dünya I, s. 310). Richard Wagner, "Beethoven" adlı yapıtında, müziğin kesinlikle güzellik kategorisine göre değil, tüm güzel sanatlardan tamamen farklı estetik ilkelere göre değerlendirilmesi gerektiğini saptayarak, her türlü estetiğin bu en önemli bilgisi, daha ciddi bir anlamda bakılırsa, estetiğin asıl başladığı bu bilgi üzerine, bu bilginin sonsuz doğruluğunu vurgulamak için kendi damgasını vurmuştur: yanılgıya dayalı bir estetik, yanlış yönlendirilmiş ve yozlaşmış bir sanatın elinde, güzel sanatlar dünyasında geçerli olan güzellik kavramından yola çıkarak, müzikten de güzel sanatlardaki yapıtların etkisine benzer bir etkiyi, yani güzel biçimlere yönelik beğeninin uyarılmasını talep etmeye alışmıştır. Bu muazzam karşıtlığın bilgisine vardıktan sonra, Yunan tragedyasının özüne ve böylelikle Helen dehasının en derinden açınlanışına yakınlaşmak için güçlü bir zorunluluk hissettim: çünkü ancak şimdi, bildik estetiğimizin kalıp sözlerinin ötesinde, tragedyanın ilk-sorununu etiyle kemiğiyle gözümün önünde canlandırma büyüsünü yapabilecek güçte olduğuma inandım: böylelikle Helen dünyasına şaşırtıcı özgünlükte bir bakış atabildim; bu bakış sayesinde, bizim kasım kasım kasılan klasik-Helen biliminin şimdiye dek yalnızca gölge oyunlarıyla ve yüzeysel şeylerle yetinmeyi bildiğini görmek durumunda kaldım.

Söz konusu ilk-soruna belki şu soruyla dokunabiliriz: kendi başlarına birbirlerinden ayrı duran Apolloncu ve Dionysosçu sanat güçleri, yan yana bir etkinlik içine sokulurlarsa, bundan nasıl bir estetik sonuç doğar? Ya da, daha kısa bir biçimde: müziğin imge ve kavramla ilişkisi nedir? – Richard Wagner'in tam da bu nokta açısından, serimlemede aşılamaz bir açıklık ve saydamlığa ulaşmakla övdüğü Schopenhauer, bu konudaki görüşlerini, en ayrıntılı bir biçimde, aşağıda

bütünüyle aktaracağım uzun paragrafta dile getiriyor, İstenç ve Tasarım Olarak Dünya I, s. 309: "Tüm bunların sonucunda, görünen dünyaya, ya da doğaya, ve müziğe aynı şeyin iki ayrı anlatımı gözüyle bakabiliriz; bu yüzden bu aynı şeyin kendisi de, her ikisinin uzlaştırıcı benzeşimidir, bu benzeşimi görmek için onların bilgisi gerekir. Buna göre müzik, dünyanın anlatımı olarak görüldüğünde, üst derecede genel bir dildir; hatta bu dilin kavramların genelliğiyle ilişkisi, hemen hemen kavramların nesnelerle ilişkisi kadardır. Ne var ki müziğin genelliği, kesinlikle soyutlamanın o boş genelliği değildir, tamamen başka bir türdendir ve bütünüyle net bir belirlenmişlikle bağlantılıdır. Bu bakımdan müzik, deneyimin olası tüm nesnelerinin genel biçimlerini oluşturan ve hepsi de a priori uygulanabilir olan, ancak soyut değil somut ve bütünüyle belirlenmiş olan geometrik şekillere ve sayılara benzer. İstencin olası tüm çabaları, heyecanları ve anlatımları, aklın geniş ve olumsuz bir duygu kavramının içine attığı, insanın iç dünyasındaki tüm olaylar, sonsuz sayıda olası melodiyle, ama hep yalın biçimin genelliğiyle, konu kullanmadan, her zaman yalnızca kendi başlarına, görünüşe göre değil, adeta anlatılanın en iç ruhu gibi, bedensizce anlatılabilirler. Herhangi bir sahnede, eylemde, olayda, ortamda, buna uygun bir müzik tınladığında, bize durumun en gizli anlamını açıklıyormuş gibi gelmesi ve o durumun en doğru ve en net yorumlanışı gibi ortaya çıkması da, müziğin tüm şeylerin hakiki özüyle bu içten ilişkisiyle açıklanabilir; bunun gibi, kendini bir senfoninin etkisine tamamen kaptıran kişinin, yaşamın ve dünyanın olası tüm olayları gözünün önünden geçiyormuş izlenimine kapılması da aynı nedenledir: yine de, bu kişi düşündüğünde, gözünün önünden geçen olaylarla bu ses oyunu arasında bir benzerlik olduğunu söyleyemez. Çünkü, dediğimiz gibi, müzik öteki tüm sanatlardan, görünüşün sureti ya da daha doğrusu istencin upuygun nesnelliği değil, doğrudan doğruya istencin sureti oluşuyla ve dünyanın tüm fizikselliğinin karşısında metafizik olanı, tüm görünüşün

karşısında kendinde şeyi serimleyişiyle farklıdır. Buna göre, dünyaya cisimleşmiş istenç denildiği kadar, cisimleşmiş müzik de denilebilirdi: buradan, müziğin gerçek yaşamın ve dünyanın her tablosunu, her sahnesini neden adeta yükseltilmiş –üstelik melodisi verili görüngünün iç ruhuna ne denli benzeşikse o denli çok– bir önemlilikte öne çıkardığı da açıklık kazanıyor. Bir şiirin şarkı, ya da somut bir canlandırmanın pantomim, ya da her ikisinin opera olarak, müzik sınıfına sokulabilmesi buna dayanıyor, insan yaşamının, genel müzik dili başlığı altında toplanan böyle tekil görüntüleri, asla istisnasız bir zorunlulukla bu dile bağlı ya da ona uygun düşüyor değillerdir; onunla olan ilişkileri yalnızca, herhangi bir örneğin genel bir kavramla olan ilişkisi gibidir: bunlar, müziğin salt biçimin genelliği içinde söylediği şeyi, gerçekliğin belirlenmişliği içinde tanımlar. Çünkü melodiler, bir ölçüde genel kavramlar gibi, gerçekliğin bir soyutlanışıdırlar. Gerçeklik, yani tek tek olayların dünyası, somut olanı, özel ve bireysel olanı, tekil vakayı hem kavramların genelliğine hem de melodilerin genelliğine sunar, ama bu iki genellik belirli bir açıdan birbirlerinin karşısında yer alırlar; kavramlar yalnızca, şeylerin her şeyden önce somut bakıştan soyutlanmış biçimlerini, adeta soyulmuş dış kabuklarını içerirler, yani aslında soyutlamalardır; buna karşılık müzik, şeylerin her türlü şekilden önceki en iç çekirdeğini ya da yüreğini verir. Bu ilişki skolastiklerin diliyle çok iyi anlatılabilir, denilebilir ki: kavramlar universalia post rem'dir[67], oysa müzik universalia ante rem'i[68] verir, hakikat ise universalia in re'dir.[69] Genel olarak, bir beste ile somut bir canlandırma arasında bir ilişkinin mümkün oluşu, dediğimiz gibi, ikisinin de dünyanın aynı iç özünün sadece birbirinden tamamen farklı anlatımları oluşuna dayanır. Tekil bir durumda böyle bir ilişki gerçekten var olduğunda, yani besteci bir olayın çekirdeğini oluşturan istenç devinimlerini müziğin genel dilinde söylemeyi bilmişse: orada şarkının melodisi,

operanın müziği anlatım yüklüdür. Bestecinin bu ikisi arasında bulduğu benzerliğin ise, dünyanın özünün dolaysız bilgisinden, onun aklınca fark edilmeden, kaynaklanmış olmalıdır ve bilinçli bir niyetlilikle, kavramlarla sağlanmış bir taklit ediş olamaz: yoksa müzik iç özün, istencin kendisini dile getirmez; onun görünüşünü yetersiz bir biçimde taklit eder yalnızca; aslında taklit edici tüm müziğin yaptığı gibi." –

Demek ki, Schopenhauer'in öğretisi uyarınca, müziği istencin dili olarak dolaysızca anlarız ve hayal gücümüzün, bize hitap eden, görünmez ama yine de böyle capcanlı tinler dünyasını biçimlendirmek ve onu benzer bir örnekte gözümüzün önünde canlandırmak üzere uyarıldığını hissederiz. Diğer yandan, imge ve kavram, gerçekten uygun bir müziğin etkisiyle, yükseltilmiş bir anlamlılık kazanır. Demek ki, Dionysosçu sanat, Apolloncu sanat yetisi üzerinde iki tür etkide bulunuyor: müzik Dionysosçu genelliği benzetme türünden görmeye cezbeder; sonra müzik bu benzetme türünden imgeyi en yüksek anlamlılık içinde belirginleştirir. Kendinde anlaşılır ve derinlemesine yapılan hiçbir gözlemden kaçmayacak bu olgulardan, müziğin, mitosu, yani en anlamlı örneği ve özellikle de trajik mitosu – Dionysosçu bilgiden benzetmelerle söz eden mitosu– doğurma yeteneğinde olduğu sonucunu çıkarıyorum. Lirik şair örneğinde müziğin lirik şairlerde, Apolloncu imgelerde kendi varlığının ötesinde dile gelme savaşımı verdiğini gösterdim: şimdi, müziğin, en üst yükseltilişinde en üst bir somutlaştırmaya da varmaya çalışması gerektiğini düşünürsek, kendi asıl Dionysosçu bilgeliği için de simgesel anlatımı bulabilmesini mümkün kabul etmeliyiz; ve bu anlatımı tragedyada, genel olarak da trajik olan kavramında değil de, başka nerede arayacağız?

Trajik olan, sanatın genellikle bir tek görünüş ve güzellik kategorisiyle kavranan özünden, dürüst bir biçimde

türetilemez; bireyin yok edilmesinden duyulan sevinci ancak müziğin tininden yola çıkarak anlıyoruz. Çünkü böyle bir yok edişin tekil örneklerinde, istenci, mutlak gücüyle, adeta principio individuationis'in ardında, yaşamı her türlü görünüşün ötesinde ve her türlü yok edişe karşın dile getiren Dionysosçu sanatın bengi fenomeni apaçık kılınır yalnızca. Trajik olandan duyulan metafizik sevinç, içgüdüsel olarak bilincinde olunmayan Dionysosçu bilgeliğin, imgenin diline tercüme edilmesidir: kahraman, istencin en yüksek görünüşü, aslında yalnızca bir görünüş olduğu için olumsuzlanır, ve bu bize zevk verir; onun yok edilişiyle, istencin bengi yaşamına dokunulmuş olmaz. "Biz bengi yaşama inanıyoruz" diye haykırır tragedya; müzik ise bu yaşamın dolaysız idesidir. Heykeltıraşın sanatı ise bambaşka bir şeyi hedefler: burada Apollon, bireyin acılarını görünüşün bengiliğinin ışıltılı bir yüceltilişi yoluyla aşar; burada güzellik, yaşama içkin acıları yener, belirli bir anlamda acı, doğanın özelliklerinden birisi değilmiş gibi yalan söylenir. Dionysosçu sanatta ve onun trajik simgeselliğinde, aynı doğa, sahici, çarpıtılmamış sesiyle konuşur bizimle: "Benim gibi olun! Görünüşlerin aralıksız değişiminde bengi yaratıcı, bengi var olmaya zorlayan, bu görünüş değişiminden sürekli tatmin olan ilk-anne!"

17

Dionysosçu sanat da bizi var olmanın bengi hazzına ikna etmek ister: ancak bu hazzı görünüşlerde değil, görünüşlerin ardında aramalıyızdır. Ortaya çıkan her şeyin acılı bir yok oluşa hazır olması gerektiğini bilmeliyizdir; bireysel varoluşun korkunçluğunu görmeye zorlanırız – ve durup kalmamalıyızdır: metafizik bir avuntu, değişen figürler çarkının geçici olarak dışına çeker bizi. Gerçekten de kısa anlarda ilk-varlığın kendisiyizdir ve onun dizginsiz var olma hırsını ve var olma zevkini hissederiz; görünüşlerin savaşımı, ıstırabı, yok edilişi şimdi zorunluymuş gibi gelir bize,

yaşamın içine atılan ve itekleyen sayısız var olma biçiminin aşırı çokluğunda, dünya istencinin aşırı coşkulu doğurganlığında; bu ıstırapların hiddetli dikeni, var olmadan duyulan adeta sınırsız ilk-hazla bir olduğumuz ve bu hazzın bozulmazlığını ve bengiliğini Dionysosçu bir cezbe içinde sezdiğimiz o anda batar bize. Korku ve merhamete karşın mutlu-canlılarızdır, bireyler olarak değil, onun dölleme hazzıyla kaynaştığımız bir canlı olarak.

Yunan tragedyasının ortaya çıkış öyküsü, şimdi apaçık bir kesinlikle anlatıyor bize, Yunanlıların trajik sanat yapıtının gerçekten de nasıl müziğin tininden doğduğunu: bu düşüncenin hakkını ilk kez koronun başlangıçtaki ve bu kadar şaşırtıcı anlamıyla verdiğimize inanıyoruz. Ama aynı zamanda, trajik mitosun yukarıda onaya koyduğumuz anlamının, Yunan filozofları bir yana, Yunan yazarları için bile asla kavramsal bir netlikte saydamlaşmadığını kabul etmeliyiz; trajik mitosun kahramanları, eylediklerinden bir ölçüde daha yüzeysel konuşurlar; mitos, konuşulan sözde tam uygun nesneleşmesini kesinlikle bulmaz. Sahnelerin ve somut görüntülerin örüntüsü, yazarın sözcüklerle ve kavramlarla yakalayabildiğinden daha derin bir bilgeliği açınlar: aynı durum Shakespeare'de de gözlemlenir: örneğin onun Hamlet'i benzer bir anlamda, eylediğinden daha yüzeysel konuşur, öyle ki daha önce sözü edilen Hamlet öğretisi sözcüklerden değil, bütüne yönelik derinleşmiş bir bakıştan ve genel bakıştan çıkarsanabilir. Karşımıza elbette yalnızca sözlü drama olarak çıkan Yunan draması örneğinde, mitos ile söz arasındaki uyuşmazlığın, bizi bu dramayı olduğundan daha yüzeysel ve daha anlamsız zannetme ve bu yüzden onun etkisinin, eskilerin tanıklıklarına göre sahip olması gerekenden daha yüzeysel olduğunu varsayma yanılgısına vardırabileceğini ima etmiştim: nasıl da kolay unutuluyor çünkü, yazarın sözcükleri dizerken başaramadığını, mitosun en üst tinselleştirilmesine ve idealliğine ulaşmayı, yaratıcı müzisyen olarak her an

başarabileceği! Elbette, hakiki tragedyaya özgü olması gereken o eşsiz avuntuya biraz yaklaşabilmek için, müziksel etkinin üstün gücünü adeta bilimsel yoldan yeniden kurmalıyız. Bu müziksel üstün gücü ise, ancak Yunanlı olsaydık, üstün güç olarak duyumsayabilirdik: oysa biz Yunan müziğinin tüm gelişiminde –benim için bildik ve tanıdık olan, sonsuz zenginlikteki müziğe kıyasla– müziksel dehanın sadece çekingen güç duygularını seslendiren gençlik şarkısını duyduğumuzu sanıyoruz. Yunanlılar, Mısır rahiplerinin deyişiyle, ezeli çocuklardır, ve trajik sanatta da yalnızca çocuklardır; bilmezler ellerinde nasıl yüce bir oyuncağın ortaya çıktığını ve – parçalandığını.[70]

Müziğin tininin, lirik şiirin başlangıçlarından Attika tragedyasına dek yükselen, imgesel ve mitsel açınlamaya ulaşma savaşı, henüz ulaşılmış zengin bir gelişimin ardından ansızın kesilir ve adeta Helen sanatının üst yüzeyinde gözden yiter: bu savaştan doğan Dionysosçu dünya görüşü ise gizemlerde yaşamını sürdürür ve en harika metamorfozlarda ve yozlaşmalarda, ciddi yaradılışları kendine çekmekten geri kalmaz. Günün birinde mistik derinliğinden yeniden bir sanat olarak yükselmeyecek midir?

Burada bizi ilgilendiren soru, tragedyayı ezen kuvvetin, tragedyanın ve trajik dünya görüşünün sanatsal olarak yeniden uyanışını engelleyecek güce sonsuza dek sahip olup olmayacağıdır. Eski tragedyanın düzeni bilgiye ve bilimin iyimserliğine yönelik diyalektik dürtü sayesinde bozulduysa, bu olgudan, kuramsal ve trajik dünya görüşü arasında sürekli bir savaşım bulunduğu sonucu çıkarılır; ancak bilimin tini sınırlarına dek vardırıldığında ve evrensel geçerlilik iddiası bu sınırların kanıtlanmasıyla yok edildiğinde, tragedyanın bir yeniden doğuşu umut edilebilir: bu kültür biçimi için de biz, yukarıda açıkladığımız anlamda, müzikle uğraşan Sokrates simgesini örnek vermiştik. Bu

karşıtlaştırmada bilimin tini deyince, ilkin Sokrates'in şahsında gün ışığına çıkan, doğanın açıklanabilirliğine ve bilginin genel iyileştirici gücüne duyulan inancı anlıyorum.

Bilimin durmaksızın ileriye doğru zorlayan bu tininin en yatkın sonuçlarını anımsayan biri, bu tin aracılığıyla mitosun nasıl yok edildiğini ve bu yok ediş sayesinde şiir sanatının, doğal zemininden, bundan böyle vatansız biri olarak nasıl kovulduğunu hemen anımsayacaktır. Haklı olarak müziğe, mitosu yeniden doğurabilme gücünü atfettik; bu yüzden bilimin tinini de, müziğin bu mitler yaratan gücünün karşısına düşmanca çıktığı yolda aramamız gerekecek. Bu karşı çıkış, müziğiyle artık iç varlığı, istencin kendisini dile getirmeyen, yalnızca görünüşü yetersizce, kavramlarla sağlanan bir taklitle yansıtan yeni Attika dithyrambos'unun gelişiminde gerçekleşir: sahici müziksel doğalar, bu içten yozlaşmış müziğe, Sokrates'in sanat katili eğiliminden duydukları aynı tiksintiyle yüz çevirmişlerdir. Aristophanes'in şaşmaz içgüdüsü, bizzat Sokrates'i, Euripides'in tragedyasını ve yeni dithyrambosçuların müziğini aynı nefret duygusuyla bir araya toplamakla ve bu üç görüngüde, dejenere olmuş bir kültürün belirtilerini sezmekle, elbette doğru olanı kavramıştı. Bu yeni dithyrambos'la, müzik yakışıksız bir biçimde, örneğin bir kara savaşının, bir deniz saldırısının görünüşünün taklitçi sureti haline getirilmiş ve böylelikle mitler yaratan gücü elinden tamamen alınmıştı. Çünkü bu müzik bizi ancak ve ancak yaşamdaki ve doğadaki bir olayla, müziğin belirli ritmik figürleri ve karakteristik sesleri arasında dışsal benzerlikler bulmaya zorlayarak eğlendirmeye çalışıyorsa, anlama yetimiz bu benzerliklerin bilgisiyle doyacaksa, mitsel olanın alımlanmasının olanaksız olduğu bir ruh durumu düzeyine çekilmişiz demektir; çünkü mitos, sonsuza bakan bir genelliğin ve hakikatin biricik örneği olarak, somut bir biçimde duyumsanmak ister. Hakiki Dionysosçu müzik, dünya istencinin böyle genel bir aynası olarak çıkar

karşımıza: bu aynada kırılan o somut olay, derhal bizim duygumuz için, bengi bir hakikatin sureti biçiminde genişler. Bunun tersine olarak, böyle somut bir olay, yeni dithyrambos'un sesle betimlemesi[71] sayesinde her türlü mitsel karakterinden sıyrılır; şimdi müzik, görünüşün eksikli sureti olmuştur ve bu yüzden görünüşün kendisinden sonsuz ölçüde daha yoksuldur: bu yoksulluk yüzünden, bizim duyumuzda görünüşün kendisini de aşağıya çeker, şimdi örneğin bu tarzda, müziksel olarak taklit edilmiş bir kara savaşı, marş gürültüsünden, alarm seslerinden vb. ibarettir ve hayal gücümüz özellikle bu yüzeysellikte alıkonulur. Demek ki sesle betimleme hakiki müziğin mitler yaratan gücünün her bakımdan karşıtıdır: görünüş onunla, olduğundan da yoksullaşır; oysa Dionysosçu müzikle tekil görünüş bir dünya imgesine genişler ve zenginleşir. Dionysosçu olmayan tin, yeni dithyrambos'un gelişiminde, müziği kendi kendisine yabancılaştırarak ve görünüşün kölesi düzeyine iterek en büyük zaferini kazanmıştı. Daha üst bir anlamda, kesinlikle müziksel olmayan bir doğa olarak anılması gereken Euripides, tam da bu yüzden, yeni dithyrambosçu müziğin tutkulu bir yandaşıdır ve bir soyguncunun cömertliğiyle, onun tüm efektlerini ve tarzlarını kullanır.

Bakışlarımızı, Sophokles'in tragedyasında, karakteri canlandırmanın ve psikolojik inceliğin üstünlüğü ele geçirişine çevirirsek, mitosa karşı yönelmiş, Dionysosçu olmayan bu tinin gücünün etkinliğini başka bir yönden görürüz. Karakter artık bengi bir tip olarak genişletilmemekte, tam tersine, sanatsal ikincil özellikler ve nüanslar yoluyla, tüm hatlarının en ince belirlenişi yoluyla bireysel bir etkinlikte bulunmaktadır; öyle ki seyirci artık mitosu değil, güçlü doğa hakikatini ve sanatçının taklit gücünü duyumsar. Burada da görünüşün genel olan üzerindeki zaferini ve tekil, adeta anatomik maketten duyulan hazzı algılarız; bilimsel bilginin, bir dünya kuralının

sanatsal olarak yansıtılışından daha makbul olduğu kuramsal bir dünyanın havasını soluruz şimdiden. Karakteristik olan doğrultusundaki devinim hızla ilerler: Sophokles hâlâ bütün bir karakteri betimler ve onu en incelmiş bir biçimde geliştirmek için mitosu boyunduruk altına sokarken, Euripides yalnızca karakterin şiddetli tutkularda dile gelen tek tek büyük özelliklerini betimler; yeni Attika komedyasında artık tek bir anlatım taşıyan maskeler, yalnızca sürekli yinelenen dikkatsiz yaşlılar, dolandırılmış muhabbet tellalları, açıkgöz köleler vardır. Müziğin mit oluşturan tini nereye gitmiştir şimdi? Müzikten şimdi hâlâ geriye kalan, ya coşturma ya da anımsatma müziğidir, yani ya körelmiş ve tükenmiş sinirler için bir uyarıcı ilaçtır ya da sesle betimlemedir. Müziğe yazılan güftede, müziğin tininden eser yoktur artık: daha Euripides'te, kahramanları ya da koroları şarkı söylemeye başladıklarında, enikonu sefildir durumu; onun küstah izdeşlerinde nereye gelmiş olabilir?

Dionysosçu olmayan yeni tin, en açık bir biçimde, yeni dramaların sonuçlarında belli eder kendini. Eski tragedyada, tragedyadan duyulan zevkin onsuz açıklanamayacağı metafizik avuntu en sonda hissediliyordu; belki Oidipus Kolonos'ta tragedyasında bu uzlaştırıcı ses, en arı bir biçimde bir başka dünyadan tınlıyor. Şimdi, müziğin dehası tragedyadan kaçtığına göre, kesin anlamıyla tragedya ölmüştür: yoksa metafizik avuntu nereden yaratılabilecekti? Bu yüzden, trajik disonanza dünyevi bir çözüm arandı; kahraman, yazgı tarafından yeterince hırpalandıktan sonra, şatafatlı bir evlilikte, tanrısal onurlandırmalarda hak ettiği bir ödülü kazanıyordu. Kahraman, iyice eziyet edilip her tarafı yara bere içinde kaldıktan sonra, kendisine bazen özgürlük bahşedilen bir gladyatör olmuştu. Metafizik avuntunun yerini deus ex machina almıştı. Trajik dünya görüşünün Dionysosçu olmayanın sökün eden tini tarafından her yerde ve tamamen yok edildiğini söylemek istemiyorum:

onun sanattan adeta yeraltına, bir gizli tapını biçimindeki yozlaşmaya kaçmak zorunda kaldığını biliyoruz yalnızca. Helen dünyasının üst yüzeyinin en geniş alanında, daha önce, ihtiyarca bir üretken olmayan var olma zevki olarak söz ettiğimiz, "Yunan neşesi" biçiminde dile gelen o tinin tüketici soluğu esiyordu; bu neşe, eski Yunanlıların harika "naifliği"nin tam karşıtıdır, verili karakteristik özelliklerine göre, Apolloncu kültürün karanlık bir uçurumdan göveren çiçeği olarak, Helen istencinin, güzellik yansıtması aracılığıyla acının ve acı bilgeliğinin üzerinde kazandığı zafer olarak kavranmalıdır. "Yunan neşesi"nin İskenderci öteki biçiminin en soylu biçimi, kuramcı insanın neşesidir: az önce Dionysosçu olmayanın tininden türettiğim aynı karakteristik özellikleri gösterir – Dionysosçu bilgelik ve sanata savaş açmasıyla, mitosu ortadan kaldırmaya çalışmasıyla, metafizik bir avuntunun yerine dünyevi bir uyumu, kendi deus ex machina'sını, yani makinelerin ve döküm potalarının tanrısını, yani doğa tinlerinin daha üst egoizmin hizmetinde tanınan ve kullanılan güçlerini getirmesiyle, dünyanın bilgi yoluyla düzeltilmesine, bilimin kılavuzluğundaki bir yaşama inanmasıyla ve gerçekten de tek tek insanları son derece dar bir çözülebilir ödevler çemberi içine kapatacak durumda oluşuyla; ki bu çemberin içinde neşeyle seslenir insan yaşama: "Seni istiyorum: sen bilinmeye değersin."

18

Bengi bir fenomendir bu: açgözlü istenç, şeyler üzerine yayılmış bir yanılsama yoluyla yaratıklarını yaşamda tutmanın ve yaşamı sürdürmeye zorlamanın hep bir yolunu bulur. Biri Sokratesçi bilgi hazzına ve var olmanın bengi yarasını bilgiyle iyileştirebilme kuruntusuna kapılır; bir başkası sanatın, gözlerinin önünde dalgalanan baştan çıkarıcı güzellik örtüsüne sarılır sıkı sıkıya; yine bir başkası da görünüşlerin anaforu altında bengi yaşamın engelsizce

akmaya devam ettiği metafizik avuntusuna sarılır: istencin her an hazırda bulundurduğu o daha sıradan ve handiyse daha güçlü yanılsamalardan hiç söz etmiyorum bile. Bu üç yanılsama aşaması var olmanın yükünü ve ağırlığını genel olarak derin bir isteksizlikle duyumsayan ve seçilmiş uyarıcılarla bu isteksizlik yokmuş gibi kendilerini aldatan, incelikle donatılmış karakterler içindir yalnızca. Kültür dediğimiz her ne varsa, bu uyarıcılardan oluşur: karışımların orantılarına göre özellikle Sokratesçi, ya sanatsal, ya da trajik bir kültür vardır: ya da tarihsel örneklemeler yapmamıza izin verilecek olursa: ya İskenderci ya Helenik, ya da Budist bir kültür vardır.

Tüm modern dünyamız, İskenderci kültürün ağına takılmıştır ve ideal olarak, ilk-örneğini ve atasını Sokrates'in oluşturduğu, en üstün bilgi güçleriyle donatılmış, bilimin hizmetinde çalışan kuramcı insanı tanır. Bizim tüm eğitim araçlarımız, başlangıçsal olarak bu ideali gözetirler: başka her türlü varoluş, hedeflenmiş değil, izin verilmiş bir varoluş olarak bu idealin yanı sıra güçbela yükselmeye çalışır. Burada adeta ürkütücü bir anlamda, aydın kişi uzunca bir süre ancak bilgin kişi biçiminde bulunmuştur; yazınsal sanatlarımız bile bilgince taklitten gelişmek zorunda kalmışlardır, ve uyağın başlıca etkisinde hâlâ şiirsel biçimimizin yerli olmayan, aslında tam anlamıyla bilgince bir dille yapılan sanatsal deneylerden doğduğunu görüyoruz. Kendi başına anlaşılır bir modern kültür insanı olan Faust, ne kadar da anlaşılmaz görünürdü sahici bir Yunanlıya; tatminsizlik içinde fakülteden fakülteye koşup duran, bilme dürtüsüyle büyüye ve şeytana teslim olan Faust; onu yalnızca karşılaştırmak için, modern insanın Sokratesçi bilgi hazzının sınırlarını sezmeye başladığını ve geniş ıssız bilgi denizinde bir kıyı aradığını görmek amacıyla, Sokrates'in yanına koyabiliriz. Goethe bir defasında Eckermann'a, Napolyon hakkında "Evet dostum, eylemlerin de bir üretkenliği vardır" dediğinde, kuramcı olmayan insanın,

modern insan açısından inanılmaz ve şaşılası bir şey olduğunu, böyle yabancılaştırıcı bir yaşam biçimini kavranabilir, hatta bağışlanabilir bulmak için yine bir Goethe'nin bilgeliğinin gerektiğini sevimli bir naiflikle anımsatmıştı.

Şimdi, kendimizden gizlememeliyiz bu Sokratesçi kültürün bağrında gizli yatanı! Sınırsız bir kuruntu içindeki iyimserlik! Şimdi, ürkmemeliyiz bu iyimserliğin meyveleri olgunlaştığında; böyle bir kültür tarafından en aşağı tabakalarına dek mayalanmış toplum yavaş yavaş geniş dalgalanmalar ve arzulamalarla titrediğinde; herkesin bu dünyadaki mutluluğuna duyulan inanç, böyle genel bir bilgi kültürünün olanaklılığına duyulan inanç, yavaş yavaş böyle İskenderci bir dünyevi mutluluğun istenmesi tehlikesine, Euripidesçi bir deus ex machina'nın yalvarıp çağrılmasına dönüştüğünde! Şuna dikkat etmeliyiz: İskenderci kültürün, uzun süre var olabilmek için bir köle sınıfına gereksinimi vardır: ancak, var olmaya iyimser baktığı için, böyle bir sınıfın gerekliliğini yadsır ve bu yüzden, "insan onuru" ve "çalışma onuru"na ilişkin ayartıcı ve sakinleştirici güzel sözlerin etkisi geçtiğinde, korkunç bir yok oluşa yavaş yavaş yaklaşır. Varoluşunu bir haksızlık olarak görmeyi öğrenmiş ve yalnızca kendisi için değil, tüm kuşaklar adına intikam almaya hazırlanan barbar bir köle sınıfından daha korkunç bir şey yoktur. Böyle tehditkâr dalgalar karşısında, kendileri de köklerinde bilgin dinleri halinde yozlaşmış bulunan bizim solgun ve bitkin dinlerimize güvenle başvurmaya kim cesaret eder? Öyle ki, her dinin ön koşulu olan mitos, şimdiden her yerde felç olmuştur, ve bu alanda bile, yukarıda toplumumuzun yok olma nüvesi olarak tanımladığımız o iyimser tin egemenlik kurmuştur.

Kuramsal kültürün bağrında uyuyan felaket, yavaş yavaş modern insanı korkutmaya başlarken ve modern insan, huzursuzca, deneyimlerinin dağarından tehlikeyi

savuşturacak araçlara, onlara pek de inanmadan sarılırken; yani modern insan kendi ettiklerinin sonuçlarını sonunda bulacağını sezmeye başlarken: genel olarak yetenekli büyük karakterler, inanılmaz bir ileri görüşlülükle, genel olarak bilginin sınırlarını ve koşulluluğunu ortaya koymak ve böylelikle bilimin evrensel geçerlilik ve evrensel amaçlar iddiasını kesin olarak reddetmek için, bilimin kendi silahından yararlanmayı bilmişlerdir: bu kanıtlamayla, nedensellik yardımıyla, şeylerin en içteki özünü anlayabilme iddiasındaki kuruntunun, bir kuruntu olduğu ilk kez görülüyordu. Kant'ın ve Schopenhauer'in olağanüstü cesareti ve bilgeliği, en büyük zaferi, mantığın özünde yatan ve kültürümüzün temelini oluşturan iyimserliğe karşı zaferi gerçekleştirmiştir. Bu iyimserlik, tüm dünya bilmecelerinin, hiç tereddüt etmediği aeternae veritates'e[72] dayanan bilinebilirliğine ve anlaşılabilirliğine inanmış ve mekânı, zamanı ve nedenselliği tamamen koşullardan bağımsız, en genel geçerlilikte yasalar olarak ele almışken, Kant bunların aslında salt görünüşü, Maya'nın ürününü, biricik ve en üst gerçeklik olarak yüceltmeye ve onu şeylerin en içteki ve en hakiki özünün yerine koymaya ve bunun sayesinde gerçek bilgiyi olanaksız kılmaya, yani Schopenhauer'in bir sözüyle, düş göreni daha da derin bir uykuya daldırmaya (İ. ve T. O. D., I, s. 498) hizmet ettiklerini bildirdi. Bu bilgiyle, trajik bir kültür olarak tanımlamaya cesaret edebildiğim bir kültürün yolu açılmıştı: bu kültürün en önemli belirtisi, bilimin yerine en yüce hedef olarak bilgeliğin, geçirilmesidir: bilimlerin baştan çıkartıcı şaşırtmalarına aldanmadan, gözünü kırpmadan dünyanın toplam görüntüsüne bakan ve bu görüntüde bengi acıyı, sempatik bir sevgi duygusuyla, kendi acısı olarak kavramaya çalışan bilgeliğin. Bakışlarında korkudan eser bulunmayan, canavara karşı kahramanca bir sefer düzenleyen bir kuşağın yetiştiğini düşünelim; bu ejderha avcılarının serinkanlı adımını, tamamen ve eksiksiz "kararlı yaşamak" uğruna söz konusu iyimserliğin zayıflık

doktrinlerinin tümüne birden sırt çevirdikleri gururlu atılganlığını düşünelim: bu kültürün trajik insanının, kendi kendini tehlikeye ve dehşete eğitirken, yeni bir sanatı, metafizik avuntunun sanatını, tragedyayı kendine ait Helena olarak özlemesi ve Faust'un ağzından şöyle seslenmesi gerekli olmayacak mıdır:

Ve ben, en özlem dolu güç,
Çekmeyeyim mi yaşama, biricik figürü?[73]

Ne var ki, Sokratesçi kültür iki taraftan da sarsıldıktan sonra ve yanılmazlık asasını ancak titreyen ellerle tutabildiğinde, ilkin kendisinin yol açacağı ve yavaş yavaş sezmeye başladığı sonuçlardan korktuğu için, sonra da kendi temelinin sonsuza dek geçerliliğinden artık o eski naif güveniyle emin olmadığı için: hazin bir oyundur, düşüncesinin dansının özlemle kucaklamak için hep yeni figürlerin üzerine atılması, ve ansızın yeniden, Mephistopheles'in baştan çıkarıcı Lamien'e yaptığı gibi[74], onları tiksintiyle defetmesi. İşte budur herkesin modern kültürün ilk-acısı olarak sözünü ettiği, kuramcı insanın kendi yol açacağı sonuçlardan dehşete kapılmış ve tatminsiz bir halde, varoluşun korkunç buz ırmağına güvenmeye artık cesaret edemediği o "kopuş"un belirtisi: korkakça koşturur kuramcı insan kıyıda, bir aşağı bir yukarıya. Artık hiçbir şeye bütünlükle sahip olmak istemez, şeylerin doğal vahşetini de içerecek bütünlükle, iyimser görüş bu kadar nazeninleştirmiştir onu. Üstelik duyumsar da, bilim ilkesi üzerine inşa edilmiş bir kültürün, mantıksız olmaya, yani kendi yol açtığı sonuçlardan geriye kaçmaya başladığında yok olması gerektiğini. Bizim sanatımız bu genel sıkıntıyı açınlar: boşunadır tüm büyük yaratıcı dönemlere ve doğalara, onları taklit ederek yaslanmak; boşunadır modern insanı avutmak için tüm bir "dünya edebiyatı"nı onun etrafında toplamak ve onu tüm zamanların sanat biçemlerinin ve sanatçılarının ortasına yerleştirmek, Âdem'in

hayvanlara ad verişi gibi[75], onlara birer ad versin diye: yine de hep açlık çeken olarak, keyfi ve gücü tükenmiş "eleştirmen" olarak kalır, aslında kütüphaneci ve düzeltmen olan bir İskender dönemi insanı olarak kalır: kitap tozu ve baskı hataları yüzünden acınası bir biçimde körleşen.

19

Bu Sokratesçi kültürün iç kapsamının en keskin tanımlanışı, bu kültüre opera kültürü denilmesidir: çünkü bu kültür bu alanda kendi isteği ve bilgisini özgün bir naiflikle dile getirmiştir; operanın doğuşunu ve operanın gelişmesindeki olguları, Apolloncu ve Dionysosçu bengi hakikatleriyle karşılaştırdığımızda hayretler içinde bırakarak bizi. İlk ağızda stilo rappresentativo'nun[76] ve resitatifin[77] doğuşunu anımsıyorum. Operanın bu tamamen elden çıkarılmış, dalınca yatkın olmayan müziğinin, Palestrina'nın[78] telaffuz edilemez yücelikteki ve kutsallıktaki müziğinin yeni yeni yükseldiği bir dönem tarafından coşkulu bir teveccühle, adeta tüm sahici müziğin yeniden doğuşu olarak alımlanabilmesi ve üzerine titrenilmesi inandırıcı mıdır? Öte yandan, böyle şiddetle yaygınlaşan opera zevkinden, Floransa çevrelerinin eğlence düşkünü zenginliğini ve şarkıcılarının kibirliliğini kim sorumlu tutabilir? Aynı dönemde ve aynı halkın içinde, Palestrina'nın armonilerinin yanına, tüm bir Hıristiyan Ortaçağ'ın ek yapılar kurduğu kubbeli yapısının yanı başında, yarı müziksel bir konuşma tarzına yönelik tutkunun doğmuş olmasını, resitatifin özünde etkili olan sanatdışı bir eğilimle açıklayabiliriz ancak.

Şarkının altındaki sözü açıkça anlamak isteyen dinleyiciye, şarkı söylemekten çok konuşarak ve duygusal söz anlatımını bu yarı şarkıda keskinleştirerek karşılık verir şarkıcı: duygunun bu keskinleştirilmesiyle, sözün anlaşılmasını kolaylaştırır ve müziğin geriye kalan yarısını aşar. Şimdi

karşısındaki asıl tehlike, müziğe yanlış bir zamanda aşırı ağırlık vermesi ve böylelikle konuşmanın duygusunun ve sözün anlaşılırlığının hemen ortadan kalkmasıdır: diğer yandan, müziksel boşalma dürtüsünü ve sesinin virtüözce sunuluşunu daima hisseder. Burada, ona lirik imlemeleri, sözcük ve cümle yinelemeleri vb. için yeterince fırsat sunmasını bilen "şair" koşar yardımına: bu yerlerde şarkıcı şimdi, sözü dikkate almadan, salt müziksel unsurlarda dinlenebilir. Etkili, nüfuz edici ama ancak yarı yarıya şarkı gibi söylenmiş konuşmayla, tamamen terennüm edilmiş ünlemin stilo rappresentativo'daki karşılıklı yer değiştirmesi, bu çabucak yer değiştiren, dinleyicinin bir kavrayışına ve tasavvuruna, bir müziksel temeline etki etme çabası, tamamen öylesine doğallıkdışı ve Dionysosçu ve Apolloncu sanat dürtüleriyle aynı ölçüde o denli temelden çelişen bir şeydir ki, bundan resitatifin, tüm sanatsal içgüdülerin dışında yer alan bir kökeninin bulunduğu sonucu çıkar. Resitatif, bu betimlemeye göre, epik ve lirik sunumun bir karışımı olarak, ve üstelik birbirinden tamamen farklı böyle şeylerde ulaşılamayacak içsel bir kararlılığa sahip olan bir karışım değil, son derece mozaik tarzı bir yapıştırma olarak tanımlanmalıdır: bu tür bir şeyin doğa ve deneyim alanında hiçbir örneği bulunmamaktadır. Ne var ki, resitatifi icat edenler bu görüşte değillerdi: onlar ve onlarla birlikte, yaşadıkları çağ da söz konusu stilo rappresentativo aracılığıyla, Orpheus'un, Amphion'un ve Yunan tragedyasının olağanüstü etkisinin onunla açıklandığı antik müziğin sırrının çözüldüğüne inanırlar. Yeni biçem, en etkili müziğin, eski Yunan müziğinin yeniden uyanışı olarak kabul ediliyordu: Homeros'un dünyasının ilk-dünya olduğu yollu genel ve halka özgü kavrayışta, şimdi yeniden insanlığın cennetteki ilk dönemlerine geri dönüldüğü, burada müziğin de, şairlerin çoban oyunlarında böyle dokunaklı bir biçimde anlatmayı bildikleri o aşılmamış arılığa, güce ve masumiyete zorunlu olarak sahip olması gerektiği düşüne kapılabilirlerdi. Burada, aslında düpedüz modern olan bu sanat türünün,

operanın en içsel oluşumunu görüyoruz: güçlü bir gereksinim, burada zorla bir sanat ediniyor kendine, ama estetik olmayan türden bir gereksinim bu: sade ve huzurlu yaşama duyulan özlem, sanatsal ve iyi insanların kadim zamanlarda var olduğuna yönelik inanç. Resitatif bu ilk-insanın yeniden keşfedilmiş dili olarak kabul ediliyordu; opera da, söz konusu kırsala özgü ya da kahramanca, aynı zamanda tüm eylemlerinde doğal bir sanat dürtüsüne uyan, söylemesi gereken her şeyi hiç olmazsa biraz şarkıyla söyleyen, en küçük bir duygu heyecanında hemen tam sesiyle şarkı söylemeye başlayan iyi varlığın yeniden bulunmuş ülkesiydi. O zamanın hümanistlerinin bu yeni yaratılmış cennet sanatçısı imgesiyle, eski kilisenin mahvolmuş ve yitmiş insan tasavvuruna karşı savaşmış olmaları bugün bizim açımızdan önemsizdir: öyle ki, operayı iyi insana ilişkin muhalif dogma, ama onunla aynı zamanda o dönemin ciddi düşünceli insanlarının tüm koşulların en vahşi belirsizliğinde en güçlü bir biçimde çekiciliğine kapıldıkları, kötümserliğe karşı bulunmuş bir avuntu aracı olarak anlamak gerekir. Bu yeni sanat biçiminin asıl büyüsünün ve böylelikle doğuşunun da, tamamen estetikdışı bir gereksinimin doyurulmasından, kendinde insanın iyimser ululanışından, ilk-insanın, doğası gereği iyi ve sanatsal insan olarak kavranışından kaynaklandığını görmüş olmamız yeterlidir: operanın bu ilkesi yavaş yavaş, günümüzün sosyalist hareketleri karşısında artık duymazlık edemeyeceğimiz tehditkâr ve korkunç bir talebe dönüşmüştür. "İyi ilk-insan" hakkını istemektedir: nasıl da cennetsi manzaralar!

Bunun yanına, operanın bizim İskenderci kültürümüzle aynı ilkeler üzerine kurulduğu görüşümün, yine çok açık bir kanıtını daha ekliyorum. Opera, kuramcı insanın, eleştirel sıradan insanın doğuşudur, sanatçının değil: tüm sanatların tarihindeki en tuhaf olgulardan birisidir. Her şeyden önce sözlerin anlaşılmasının gerektiği, aslında müziksel kulağı

olmayan dinleyicilerin talebiydi: buna göre, ses sanatının bir yeniden doğuşu, ancak güftenin kontrpuan üzerinde, tıpkı efendinin köle üzerinde egemen olması gibi egemen olacağı bir şarkı biçimi keşfedildiğinde beklenebilirdi. Çünkü sözlerin, onlara eşlik eden armonik sistemden, ruhun bedenden daha soylu oluşu kadar daha soylu olduğu düşünülüyordu. Bu görüşlerin sıradan insana özgü, müziksellikdışı hamlığıyla, başlarda operaya, müziğin, görüntünün ve sözün bir buluşması gözüyle bakılmıştı; bu estetik anlayışla, Floransa'daki seçkin sıradan kişilerin çevrelerinde, onların himayesindeki şairler ve şarkıcılar aracılığıyla ilk deneyler de yapıldı. Sanat acizi insan, tam da kendi başına sanattan uzak insan oluşuyla, bir sanat tarzı üretiyor kendine. Müziğin Dionysosçu derinliğini sezemediğinden, müzik beğenisini kendisi için stilo rappresentativo'daki tutkunun akılcı söz ve ses retoriğine ve şan sanatının şehvetine dönüştürüyor; bir vizyona bakamadığı için, teknisyeni ve dekorasyon sanatçısını kendi hizmetine koşuyor; sanatçının gerçek özünü kavrayamadığı için, kendi zevkine göre "sanatçı ilk-insan"ı, yani tutkuyla şarkı söyleyen ve şiir okuyan insanı peydahlıyor. Şarkılar ve şiirler üretmek için tutkunun yeterli olduğu bir dönemde yaşadığını düşlüyor: sanki duygulanım, şimdiye dek sanatsal herhangi bir şey yaratabilmiş gibi. Operanın ön koşulu, sanatsal süreç hakkında yanlış bir inançtır ve bu, aslında her duyarlı insanın sanatçı olduğuna ilişkin pastoral inançtır. Bu inanç bakımından opera, yasalarını kuramcı insanın neşeli iyimserliğiyle dayatan sıradan insanlığın sanattaki anlatımıdır.

Operanın gelişiminde etkili olan, az önce betimlediğimiz düşünceleri tek bir kavramda bir araya toplamak istersek, operanın pastoral bir eğiliminden söz edebiliriz: ve burada Schiller'in anlatım tarzından ve açıklamasından yararlanmış oluruz. Ya doğa ve ideal, bir hüzün konusudur, diyor Schiller, doğa kaybolmuş olarak, ideal ulaşılmamış olarak gösterilir.

Ya da ikisi de bir neşe konusudur, ikisi de gerçek olarak tasavvur edilir. Birinci durum dar anlamıyla ağıtı, ikinci durum da en geniş anlamıyla idili verir. Burada hemen operanın doğuşundaki bu iki tasavvurun ortak belirtisine, onlarda idealin ulaşılmamış, doğanın yitirilmiş olarak duyumsanmadığına dikkati çekmek gerekir. Bu duyumsamaya göre, insanın, doğanın tam bağrında yer aldığı ve bu doğallıktan aynı zamanda insanlık idealine, cennetsi bir iyilik ve sanatçılıkla ulaştığı bir ilk-zamanı vardır: hepimizin de bu yetkin ilk-insandan türemiş olmamız gerekir, hatta hâlâ onun sadık bir kopyasıyızdır: ancak, kendimizdeki bu ilk-insanı yeniden tanıyabilmek için, bazı gereksiz bilginlikten, aşırı zengin kültürden gönüllü olarak vazgeçmek suretiyle, bazı şeyleri üstümüzden atmamız gerekiyordur. Rönesans'ın kültürlü insanı, Yunan tragedyasını operavari bir biçimde taklit ederek, doğanın ve idealin böyle bir uyumluluğuna, pastoral bir gerçekliğe geri götürülmesine izin verdi; bu tragedyayı, cennetin kapılarına kadar götürülmek için, Dante'nin Virgilius'u kullanışı gibi kullandı: bu noktadan sonra kendi başına yürümeye devam etti ve en üst Yunan sanat biçiminin taklit edilişinden, "tüm şeylerin yeniden getirilişi"ne, insanın başlangıçtaki sanat dünyasının yeniden kurulmasına geçti. Nasıl da kendinden emin bir iyi niyetlilik var bu atılgan çabalarda, kuramsal kültürün tam bağrında! – sadece, "kendinde insan"ın bengi erdemli opera kahramanı, bengi kaval çalan ya da türkü söyleyen çoban olduğuna, eğer herhangi bir tarihte gerçekten kendini kaybetmişse, kendini eninde sonunda hep böyle biri olarak bulması gerektiğine duyulan avutucu inançla açıklanabilir bu; sadece, Sokratesçi dünya görüşünün derinliklerinden burada baştan çıkarıcı tatlı bir koku huzmesi gibi yükselen o iyimserliğin korkusudur bu.

Demek ki operanın özellikleri arasında asla bengi bir yitiğin ağıtsal acısı yoktur; daha çok bengi yeniden buluşun neşesi, en azından gerçek olduğu her an düşünülebilen

pastoral bir gerçeklikten duyulan rahat zevk vardır: bu sırada varsayılan bu gerçekliğin, onu hakiki doğanın korkunç ciddiyetiyle ölçebilen ve insanlığın başlangıçlarının asıl ilk-sahneleriyle karşılaştırabilen herkesin tiksintiyle başvurmak zorunda kaldığı, fantastik, cıvık bir cilveleşme olduğu sezilir belki: defolsun hayalet! Yine de, opera gibi cilveleşen bir varlığın, basitçe güçlü bir seslenişle, bir hayalet gibi ürkütülüp kaçırılabileceğine inanan, yanılacaktır. Operayı yok etmek isteyen kişi, operada böyle naif bir biçimde en sevdiği hayali dile getiren, asıl sanat biçimini operanın oluşturduğu o İskenderci neşeye karşı savaş açmalıdır. Fakat sanat, kökenleri kesinlikle estetik alanda bulunmayan, kendini daha çok yarı ahlaksal bir alandan sanatsal alana aşırmış olan ve bu melez oluşumu ancak zaman zaman yokmuş gibi gösterebilen bir sanat biçiminin etkinliğinden ne bekleyebilir? Bu parazit opera varlığı, hakiki sanatınkilerden değil de, başka hangi özsulardan besleniyor? Sanatın en yüce ve hakiki bir ciddilikteki görevinin –gözleri, gecenin karanlığına bakmaktan kurtarmak ve özneyi, görünüşün şifalı merhemiyle, istenç heyecanları acısından kurtarmak– operanın pastoral ayartmaları, İskenderci yaltaklanma sanatları altında, boş ve oyalayıcı bir eğlendirme eğilimine yozlaşacağı tahmin edilmeyecek midir? Dionysosçu ve Apolloncu bengi hakikatlerin hali ne olacaktır, stilo rappresentativo'nun özünde gösterdiğim böyle bir biçem melezleşmesinde? Müziğin hizmetçi, güftenin efendi olarak görüldüğü, müziğin bedenle, güftenin ruhla karşılaştırıldığı yerde? En yüce hedefin olsa olsa, yeni Attika dithyrambos'undakine benzer bir biçimde, yeniden betimleyici bir sesle-betimlemeye yöneltileceği yerde? Müziğin, asıl onuruna, Dionysosçu dünya aynası olmaya tamamen yabancılaştığı ve kendisine yalnızca, görünüşün bir kölesi olarak, görünüşün biçimlerini taklit etmenin ve çizgiler ve orantılar oyununda dışsal bir eğlenme uyandırma işinin kaldığı yerde? Keskin bir bakışla, operanın müzik üzerindeki bu uğursuz etkisinin, müzikteki

tüm modern gelişmeyle örtüştüğü görülür; operanın doğuşunda ve onun temsil ettiği kültürde pusuda bekleyen iyimserlik, müziği Dionysosçu dünya tanımından sıyırmayı ve ona biçimlerle oynayan, eğlendirici bir karakter biçmeyi ürkütücü bir hızla başarmıştır: bu değişiklik ancak Aiskhylosçu insanın İskenderci neşe insanına metamorfozuyla karşılaştırılabilir.

Burada verdiğimiz örnekler üzerinden, Dionysosçu tinin ortadan yitişini, haklı olarak, Yunan insanının son derece dikkat çekici ama şimdiye dek açıklanmamış bir dönüşümü ve dejenerasyonuyla ilişkilendirdiğimizde, en güvenilir belirtiler bize, bunun tam tersi olan, günümüz dünyasında Dionysosçu tinin yavaş yavaş uyanması sürecini güvenceliyorsa, içimizde hangi umutları yaşatmalıyız? Herakles'in tanrısal gücünün, Omphale'ye[79] verdiği zengin kölelik hizmetinde sonsuza dek gevşemesi mümkün değildir. Alman tininin Dipnysosçu temelinden, Sokratesçi kültürün ilk-koşullarıyla ortak yanı bulunmayan ve bu koşullarla ne açıklanabilen ne de onlarla mazur gösterilebilen, daha çok bu kültür tarafından korkunç açıklanamayan olarak, aşırı güçlü-düşmanca olarak duyumsanacak bir güç, özellikle Bach'tan Beethoven'a, Beethoven'dan Wagner'e güçlü güneşsel yörüngesinde anladığımız haliyle Alman müziği doğmuştur. Günümüzün bilgi düşkünü Sokratesçisinin bu sonsuz derinliklerden yükselen daymonla, en elverişli durumda ne işi olabilir? Ne opera melodisinin sivri uçlu, arabesk süslemelerinden yola çıkarak, ne de fügün ve kontrpuancı diyalektiğin aritmetik hesap cetvelinin yardımıyla bulunabilir, üç kat daha güçlü ışığında o daymona boyun eğdirilebilecek ve onu konuşmaya zorlanılabilecek formül. Şimdi estetikçilerimiz, karşılarında kavranılamaz bir yaşamla koşuşturan müzik dehasına attıkları ve onu yakalamaya çalıştıkları kendilerine özgü "güzellik" ağıyla, ne bengi güzelliğe, ne de yüce olana göre değerlendirilebilecek devinimlerle, nasıl bir tiyatro

oynuyorlar. Bu müzik hamilerine bir kez yakından bakıp görmeli onları, hiç yorulmadan güzellik! güzellik! diye bağırışlarını; sanki bu sırada doğanın güzel olanın kucağında eğitilmiş ve şımartılmış sevgili çocuklarıymış gibi, ya da sanki kendi kabalıklarını yalancılıkla gizleyen bir biçim, kendi duygu yoksunu yavanlıklarına estetik bir örtü aranıyormuş gibi davranmalarını: burada aklıma örneğin Otto Jahn geliyor. Bu yalancı ve ikiyüzlü adam, Alman müziği karşısında temkinli davranabilir: çünkü özellikle bu müzik, tüm kültürümüzün ortasında, biricik arı, katıksız ve katıksızlaştırıcı ateş tinidir; Efesli büyük Herakleitos'un öğretisindeki gibi, tüm şeyler ondan gelip ona giden ikili bir yörünge içinde devinirler: şimdi kültür, yetişim, uygarlık dediğimiz her şey, günün birinde aldanmaz yargıç Dionysos'un karşısına çıkacaktır.

Sonra, Alman felsefesinin aynı pınarlardan doğan tininin, Kant ve Schopenhauer sayesinde, bilimsel Sokratesçiliğin hoşnut varoluş zevkini, sınırlarını kanıtlayarak yok etmesinin nasıl olanaklı kılındığını, bu kanıtlarla etik sorunların ve sanatın sonsuz derinlikteki ve ciddiyetteki, adeta kavramlarla özetlenmiş Dionysosçu bilgelik olarak tanımlayabileceğimiz bir incelenişinin yolunun açıldığını anımsayalım: Alman müziği ile felsefesi arasındaki bu birliğin gizemi, içeriği hakkında ancak Helen benzerlerinden yola çıkarak tahmini bir bilgi sahibi olabileceğimiz yeni bir varoluş biçimini değil de başka neyi işaret etmektedir ki bize? Çünkü iki varoluş biçiminin sınırında duran bizler için, Helen örneği bu ölçülemez değerini, onda tüm geçişlerin ve savaşımların da klasik-öğretici bir biçimde belirlenmiş olmalarından ötürü koruyor: sadece biz, adeta tersi yönde bir düzende Helenik varlığın başlıca dönemlerini benzer bir biçimde yaşıyor ve örneğin şimdi, İskender çağından geriye, tragedya dönemine geçiyormuş gibiyiz. Bu sırada, sanki trajik bir çağın doğuşu Alman tini açısından, uzunca bir süre dışarıdan içeriye nüfuz eden muazzam güçlerin, biçimin

umarsız barbarlığıyla yaşayanları kendi biçimi altındaki köleliğe zorlamalarından sonra, yalnızca bir kendine geri dönüş, mutlu bir kendini yeniden buluş anlamını taşıyormuş gibi bir duygu yaşıyor içimizde. Alman tini nihayet, varlığının ilk-kaynağına geri döndükten sonra, tüm kavimlerin önünde cesur ve özgür, Romanik bir uygarlığın koşumuna girmeden yürümeye cesaret edebilir: yeter ki kendisinden bir şeyler öğrenebilmenin bile yüksek bir şan ve seçkin bir enderlik olduğu tek bir halktan azimle öğrenmeyi bilsin: Yunanlılardan. Şimdi, tragedyanın yeniden doğuşunu yaşadığımız ve nereden geldiğini bilmeme, nereye gideceğini yorumlayamama tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğumuz zamanda değil de başka ne zaman daha çok gereksinim duyduk bu en yüce ustalara?

20

Alman tininin Yunanlılardan öğrenmek için, hangi dönemde ve hangi adamlarda en güçlü çabayı gösterdiğine, rüşvet yememiş bir yargıcın gözleriyle karar vermeli; ve bu biricik övgüyü, Goethe'nin, Schiller'in ve Winckelmann'ın en soylu kültür savaşının hak ettiğini güvenle kabul etsek de, o zamandan ve o savaşımın en yakın etkilerinden bu yana, yetişime ve Yunanlılara varan bir yola girme savaşımının akıl almaz bir biçimde gitgide daha da zayıfladığını eklememiz gerekir. Alman tininden bütün bütüne ümidi kesmemek için, buradan, herhangi bir ana noktada bu savaşçıların, Helen varlığının özüne nüfuz etmeyi ve Alman ve Yunan kültürü arasında kalıcı bir sevgi bağı kurmayı başaramamış oldukları sonucunu da çıkaramayacak mıyız? Öyle ki, belki de bu eksikliğin bilinçsizce farkında olunması, ciddi karakterlerde de, böyle öncülerden sonra bu kültür yolunda onlardan daha ileriye gidebilecekleri, hatta hedefe ulaşabilecekleri konusunda yılgın bir ümitsizlik doğurmuş olamaz mı? Bu yüzden, Yunanlıların kültür için değeri hakkındaki yargının, o zamandan beri düşündürücü bir biçimde yozlaştığını

görüyoruz; merhametli bir üstünlük anlatımını, tinin ve tin olmayanın çok değişik ordugâhlarında duyuyoruz; başka bir yönde, tamamen etkisiz bir yaltakçılık "Yunan uyumu"yla, "Yunan güzelliği"yle, "Yunan neşesi"yle oynaşıyor. Ve özellikle, yorulmaksızın, Alman kültürünün iyileşmesi için, Yunan nehir yatağından yaratmakla onur kazanabilecek çevrelerde, yüksek eğitim kurumlarının öğretmenlerinin çevrelerinde, Yunanlılarla zamanında ve rahat bir biçimde anlaşma, çok iyi öğrenilmiştir; çoğu kez bu, Helen idealinden kuşkucu bir vazgeçmeye ve tüm Antikçağ araştırmalarının gerçek niyetinin tamamen tersine çevrilmesine kadar vardırılmıştır. Bu çevrelerde, kendini eski metinlerin güvenilir bir düzeltmeni ya da doğa tarihsel bir konuşma mikroskopçusu olma çabasında tamamen heba etmemiş birisi, belki Yunan Antikçağı'nı da, öteki antik çağların yanında, "tarihsel" olarak benimsemeye çalışacaktır; ama yine de bunu şimdiki eğitimli tarih yazımımızın yöntemiyle ve üstün edasıyla yapacaktır. Buna göre, yüksek öğretim kurumlarının asıl yetiştirici gücü elbette günümüzde olduğundan daha çok alçalmadıysa ve zayıflamadıysa; günün kâğıttan kölesi olan "gazeteci", kültüre duyulan saygıda, daha yüksek öğretmenlere galip geldiyse; berikilere de ancak, zaten sık sık yaşantılanmış olan, şimdi gazetecinin konuşma tarzını da kullanarak, bu alanın "hafif şıklığı" ile, yetişmiş neşeli kelebek gibi devinme metamorfozu kalıyorsa – geriye böyle bir şimdiki zamanın böylesi aydınları nasıl da zavallı bir şaşkınlıkla bakmak zorundadırlar, yalnızca şimdiye dek kavranılamamış Helen dehasının en derin temeliyle benzeştirilerek kavranabilecek olan bu fenomene, Dionysosçu tinin yeniden uyanışına ve tragedyanın yeniden doğuşuna? Sözümona kültürün ve asıl sanatın birbirlerine, bugün gözlerimizle gördüğümüzden daha yabancı ve isteksiz bir biçimde karşı karşıya durdukları başka bir sanat dönemi yoktur. Böyle çelimsiz bir kültürün gerçek sanattan neden nefret ettiğini anlıyoruz; çünkü sonunun onun aracılığıyla olacağından korkmaktadır. Ama tüm bir kültür

tarzı, yani Sokratesçi-İskenderci olanı, günümüzdeki kültür gibi böyle ince-narin bir doruğa ulaşabildikten sonra, tükenmeyecek midir? Schiller ve Goethe gibi kahramanlar, Helen büyülü dağına açılan büyülü kapıyı zorla açamasalardı; en cesur savaşımlarında, Goethe'nin İphigeneia'sının barbar Tauris'in yanından, denizin ötesindeki vatanına fırlattığı özlemli bakıştan daha fazlasını başaramamış olsalardı; bu kahramanların taklitçilerine ne kalırdı geriye, kapının bugüne kadarki kültürün tüm çabalarının dokunmadığı, bambaşka bir kanadının onlar için birdenbire, kendiliğinden açılmasını ümit etmekten başka – yeniden uyanmış tragedya müziğinin mistik sesleri eşliğinde.

Hiç kimse, Helen Antikçağı'nın henüz gelecekteki bir yeniden doğuşuna duyduğumuz inancı zedelemeye çalışmasın; çünkü bir tek bu inançtadır, Alman tininin müziğin ateş büyüsüyle yenilenmesi ve arınması umudumuz. Yoksa, şimdiki kültürün ıssızlaşması ve donuklaşmasında, geleceğe yönelik herhangi bir avutucu beklenti uyandırabilecek şeye ne ad verebilirdik? Boş yere arıyoruz, güçlü dallar vermiş tek bir kökü, toprakta verimli ve sağlıklı bir parçayı: her yerde toz, kum, donma, sararma. Bu durumda, umarsızca yalnız kalmış biri, Dürer'in gösterdiği ölümlü ve şeytanlı şövalyeden, sert, çelik bakışlı, dehşetli yolunda şaşmadan, ürkütücü yoldaşlarıyla ama yine de umutsuzca, yalnızca atı ve köpeğiyle yürümesini bilen, zırhlı şövalyeden başka bir simge seçemez kendine. Bizim Schopenhauer de böyle bir Dürer şövalyesiydi: her umuttan yoksundu, ama hakikati istiyordu. Yoktur onun bir eşi, benzeri. –

Ancak, bitkin kültürümüzün yukarıda böyle hazin betimlenen ıssızlığı, nasıl da değişebilir birdenbire, Dionysosçu büyüyle temas ettiğinde! Bir kasırga alıp götürür ölmüş, çürümüş, kırılmış, kötürümleşmiş ne varsa, kızıl bir

toz bulutu içinde çevirerek saklar ve bir akbaba gibi yükseklere kaldırır onu. Şaşkınlık içinde arar bakışlarımız, gözümüzün önünden yitip gideni: çünkü gördükleri ansızın altın bir ışığa dönüşmüş gibidir, öylesine dopdolu ve yemyeşil, öylesine zengin bir canlılıkta, öylesine özlem dolu sınırsızlıktadır. Tragedya bu yaşam, acı ve zevk taşkınının ortasında, yüce bir cezbe halinde durmakta, uzaklardan gelen melankolik bir şarkıya kulak vermektedir – bu şarkı varlığın analarını anlatmaktadır, adları çılgınlık, istenç, ağrı olan. – Evet, dostlarım, inanın benimle birlikte Dionysosçu yaşama ve tragedyanın yeniden doğuşuna. Sokratesçi insanın zamanı geçti: sarmaşıktan taçlar takın başınıza, Thrysos kargısını[80] alın elinize ve şaşırmayın kaplan ve panter yaltaklanarak uzandığında dizlerinizin önüne. Şimdi cesaret edin yalnızca, trajik insanlar olmaya: çünkü kurtarılacaksınız. Dionysosçu şenlik alayına Hindistan'dan Yunanistan'a dek eşlik edeceksiniz! Sıkı çarpışmalara hazırlanın, ama tanrınızın mucizesine inanın!

21

Bu yüreklendirici sözlerle, dalınç içindeki insana yaraşan bir ruh durumuna geri kayarak, tragedyanın böyle mucizevi bir biçimde ansızın yeniden doğuşunun bir halkın en içsel yaşam temeli için ne anlam taşıyabileceğinin yalnızca Yunanlılardan öğrenilebileceğini yineliyorum. Pers savaşlarında çarpışan halk, trajik gizemlerin halkıdır: ve bu savaşları yapmış halk, tragedyaya zorunlu bir şifa içeceği olarak gereksinir. Tam da bu halkta, kuşaklar boyunca Dionysosçu daymonun en güçlü kasılmalarıyla en içinden heyecanlandıktan sonra, en basit politik duygunun, en doğal vatan içgüdüsünün, başlangıçsal erkekçe dövüşme zevkinin de bir o kadar güçlü boşalacağını kim tahmin ederdi? Dionysosçu heyecanların bu önemli coşup taşmasında, bireyliğin zincirlerinden Dionysosçu kurtuluşun her şeyden önce politik içgüdülerin kayıtsızlığa, hatta düşmanlığa kadar

vardırılmış bir küçültülüşünde kendini belli ettiği nasıl her zaman hissediliyorsa, diğer yandan, devletler kuran Apollon da elbette principii individuationis ilkesinin dehasıdır ve devlet ve vatan duygusu bireysel kişiliğin olumlanması olmadan yaşayamazlar. Bir halkı, söz konusu cezbelerin dışına yalnızca bir yol çıkarır, hiçliğe duyduğu özlemle katlanılır olabilmek için, uzam, zaman ve bireyin üstüne yükseldiği ender cezbe durumlarına gereksinim duyan Hint Budizmine giden yol: bu durumlar da, ara durumların tarif edilemez sıkıcılığını bir tasavvurla aşmayı öğreten bir felsefeye gereksinirler. Bir halk işte böyle düşer, politik dürtülerin koşulsuz geçerliliğinden, en görkemli ama en korkunç anlatımını Roma İmparatorluğu'nda bulan en aşırı dünyevileştirmenin yoluna.

Hindistan ile Roma arasına yerleştirilen ve baştan çıkarıcı bir seçmeye zorlanan Yunanlılar, klasik arılığın üçüncü bir biçimini daha uydurmayı başarmışlardır; elbette kendileri uzun süre kullansınlar diye değil, ama işte tam da bu yüzden, ölümsüzlük için. Tanrıların sevgililerinin erken ölmeleri tüm olaylarda geçerlidir; ama sonra tanrılarla birlikte sonsuzluğa uzanmaları da kesindir. En soylu şeyden, derinin kalıcı sağlamlığına sahip olması beklenmez; örneğin Romalıların ulusal dürtülerine özgü kaba dayanıklılık, herhalde yetkinliğin zorunlu yüklemlerinden değildir. Yunanlıların, büyük çağlarında, Dionysosçu ve politik dürtülerinin olağanüstü gücüyle, dünya iktidarına ve dünya onuruna ulaşmak için ne cezbesel bir kuluçkaya yatmak, ne de tüketen bir biçimde çalışmak yüzünden yok olup gitmemelerinin, aynı zamanda hem ateşlendiren hem de dalınçsal bir ruh haline sokan soylu bir şarabı andıran harika bir karışıma ulaşmalarının hangi çare sayesinde mümkün olduğunu sorduğumuzda; tragedyanın muazzam, tüm bir halkın yaşamını heyecanlandıran, arındıran ve boşaltan gücünü aklımıza getirmeliyiz: bu gücün değerini ancak, Yunanlılarda olduğu gibi, karşımıza tüm anıtsal iyileştirici

güçlerin timsali olarak, halkın en güçlü ve kendi başına en belalı özelliklerinin arasında hüküm süren bir uzlaştırıcı aracı olarak çıktığında anlayabileceğiz.

Tragedya en yüksek müzik cezbelerini kendi içine alır, adeta müziği, Yunanlılarda ve de bizde, yetkinliğe vardırır; ama sonra bunun yanına, güçlü bir titan gibi, tüm Dionysosçu dünyayı sırtına alan ve bizi bundan kurtaran trajik mitosu ve trajik kahramanı koyar: öte yandan tragedya, aynı trajik mitos aracılığıyla, trajik kahramanın şahsında, bu varoluşa duyulan açgözlü arzudan kurtarmasını da bilir, ve ikaz eden eliyle, savaşan kahramanın zaferiyle değil, çöküşüyle sezgisel olarak hazırlandığı bir başka varlığı ve daha yüksek bir zevki anımsatır. Tragedya, müziğinin evrensel geçerliliğiyle, Dionysosçu duyarlığa sahip dinleyici arasına yüce bir benzetmeyi, mitosu yerleştirir, ve dinleyicide, mitosun plastik dünyasının canlandırılması için müziğin yalnızca en üst bir serimleme aracı olduğu izlenimini uyandırır. Müzik, bu soylu yanılsamaya güvenerek, şimdi uzuvlarını dithyrambik dans için devindirebilir ve kendi başına müzik olarak, söz konusu yanılsama olmadan, kapılmaya cesaret edemeyeceği orjivari bir özgürlük duygusuna hiç düşünmeden bırakabilir kendini. Mitos bir yandan bizi müzikten korurken, bir yandan da müziğe en büyük özgürlüğü ancak o verir. Buna karşılık müzik, karşı hediye olarak, trajik mitosa, sözün ve imgenin tek bir yardım almadan asla ulaşamayacakları kadar içe işleyici ve ikna edici bir metafizik anlamlılık kazandırır; ve özellikle müzik sayesinde tragedya seyircisi, yok oluştan ve olumsuzlamadan geçen yolun vardırdığı bir en üst zevkin o güvenli ön duygusuna kapılır adeta, ve şeylerin en içteki uçurumunun kendisiyle açık seçik konuştuğunu duyduğunu zanneder.

Bu zor tasavvura son cümlelerimle belki yalnızca geçici, çok az kimsenin hemen anlayabileceği bir anlatım

kazandırabildim; bu yüzden bu noktada dostlarımı bir kez daha denemeye özendirmekten ve ortak deneyimimizin tek bir örneğinde, genel ilkenin bilgisine hazırlanmalarını rica etmekten kendimi alıkoyamayacağım. Bu örnekte, sahnedeki olayların görüntülerinden, eyleyen kişilerin söz ve duygularından, onların yardımıyla müzik duygusuna yaklaşmak için yararlananları dayanak gösteremem; çünkü bunların tümü müziği anadilleri olarak konuşmazlar ve söz konusu yardıma karşın, müzik alımlamasının ön avlularından ileriye gidemez, en içteki kutsallıklarına dokunamazlar; bunlardan bazıları, Gervinus[81] gibi, bu yolda ön avlulara bile ulaşamazlar. Ben ancak, müzikle akraba olan, adeta müziğin karnından doğmuş olan ve olaylarla adeta bilinçsiz müzik bağıntıları biçiminde ilişki içinde olanlara başvurabilirim. Bu sahici müzisyenlere yöneltiyorum, "Tristan ve Isolde"nin üçüncü perdesini, sözün ve imgenin yardımı olmadan, ruhun soluk almaya yarayan tüm kanatlarının kasılmalı bir açılışı olmadan, salt muazzam bir senfonik cümle olarak algılayabilecek bir insanı düşünebilirler mi, sorusunu. Buradaki gibi, kulağını adeta dünya istencinin kalp karıncığına yaslamış, varoluşa duyulan azgın arzunun, gürüldeyen bir ırmak ya da ip gibi akan narin bir dere olarak buradan dünyanın tüm damarlarına aktığını duyumsayan bir insan, birdenbire tuzla buz olmamalı mıdır? İnsan bireyinin zavallı sırça kabuğunda, sayısız zevk ve acı çığlığını "evrenlerin gecesinin geniş uzamı"ndan[82] duymaya, metafiziğin bu çoban danslarında ilk-vatanına durmaksızın sığınmadan, katlanmalı mıdır? Peki ama, böyle bir yapıt bütünüyle, bireysel varoluşun olumsuzlanması olmadan algılanabilirse, böyle bir yaratım, yaratıcısını yerle bir etmeden kotarılabilirse – bu çelişkinin çözümünü nereden buluruz?

Burada, en yüksek müzik coşkumuz ile bu müziğin arasına, temelde yalnızca ancak müziğin dolaysız yoldan söz edebileceği en evrensel gerçeklerin benzetmesi olarak, trajik

mitos ve trajik kahraman girmektedir. Ancak, saf Dionysosçu varlık olarak duyumsadığımızda, bir benzetme olarak mitos, bizim yanımızda tamamen etkisiz kalacak ve dikkate alınmayacaktır. Ve kulağımızı universalia ante rem'in yankısına vermekten bir an bile alıkoymayacaktır bizi. Ne var ki burada, hemen hemen parçalanmış bireyin yeniden kurulmasına yönelik Apolloncu güç, keyifli bir yanılsamanın iyileştirici merhemiyle çıkar ortaya: ansızın sadece Tristan'ı gördüğümüzü sanırız, kıpırtısız ve duygusuz soruyor gibidir: "Yaşlı bilge, niye uyandırdı ki beni?"[83] Ve daha önce bize varlığın merkezinden içi boş bir inleme gibi gelenin, bize söylemek istediği budur yalnızca: "Issız ve boştur deniz."[84] Ve soluksuz kalarak tüm duyguların sancılı bir kasılmasıyla öldüğümüzü sandığımız ve bizi bu varoluşla çok az şeyin bağladığı yerde, ölümüne yaralanmış ve yine de ölmeyen kahramanı duyar ve görürüz şimdi, ümitsiz seslenişiyle: "Özlemek! Özlemek! Ölürken beni özlemek, özlemden ölmemek!"[85] Ve daha önce Horn'un, böyle bir aşırılıkta ve böyle bir sayısal üstünlükteki kemiren acılardan duyduğu sevinç, adeta acıların en büyüğü gibi yüreğimizi parçaladıysa, şimdi bizimle bu "kendinde sevinç" arasında, Isolde'yi taşıyan gemiye yönelerek, sevinçten haykıran Kurwenal durmaktadır. Merhamet içimize bu kadar şiddetle girse de, yine de bir anlamda merhamet kurtarır bizi dünyanın ilk-acısından, mitosun benzetme imgesinin bizi dünyanın en yüce idesine dolaysızca bakmaktan kurtarması, düşüncenin ve sözün bizi bilinçsiz istencin dizginlenmemiş boşalmasından kurtarması gibi. Söz konusu harika Apolloncu yanılsamayla, sesler ülkesinin karşımıza plastik bir dünya gibi çıktığını, orada da yalnızca Tristan'ın ve Isolde'nin yazgısının, en narin ve en anlatım dolu malzemelerden biçimlendirildiğini ve heykel gibi şekillendirildiğini zannederiz.

Apolloncu olan, Dionysosçu genellikten böyle çekip alır ve bireylerin büyüsüne kaptırır bizi; buna zincirler merhamet

heyecanımızı; bununla doyumlar, büyük ve yüce biçimleri arzulayan güzellik duygusunu; yaşam görüntüleri geçirir gözümüzün önünden ve onlarda içerilen yaşam çekirdeğini düşünsel olarak yakalamaya kışkırtır bizi. Apolloncu olan, imgenin, kavramın, etik öğretinin, sempatik heyecanın olağanüstü yayılmasıyla, kendini orjivari bir biçimde yok etmesinden çekip yukarı kaldırır insanı ve Dionysosçu olanın genelliği hakkında yanıltarak, tek bir dünya imgesini, örneğin Tristan ve Isolde'yi gördüğü ve bunu müzik aracılığıyla, daha iyi ve daha içsel görmesi gerektiği kuruntusuna sokar onu. Apollon'un hekimlik büyüsünün gücü, sanki Dionysosçu olanın, etkilerini gerçekten artırabildiği Apolloncu olanın hizmetinde olduğu, hatta sanki müziğin esas olarak Apolloncu bir içeriği serimleme sanatı olduğu yanılsamasını bizde bile uyandırabildikten sonra, daha nelere yetmez ki?

Yetkinleşmiş drama ile müziği arasında hüküm süren, bu önceden kurulmuş uyumda drama, sözlü drama için ulaşılamaz olan en yüksek bakılabilirlik derecesine ulaşır. Nasıl ki sahnenin canlı figürleri, kendi başlarına devinen melodi çizgilerinde, kendilerini karşımızdaki kavisli çizginin netliğine basitleştirirse, bu çizgilerin yan yanalığı, devingen olayla en zarif sempati içindeki uyum değişikliğinde çınlar kulağımıza: bununla şeylerin bağıntıları bizim için duyusal olarak algılanabilir, kesinlikle soyut olmayan bir biçimde, dolaysızca işitilebilir olurlar; yine bununla, bir karakterin ve bir melodi çizgisinin özünün ancak bu bağıntılarda kendini saf bir biçimde açınladığını anlarız. Ve müzik bizi böyle her zamankinden daha çok ve daha içsel görmeye ve sahnedeki olayı narin bir yumak gibi çözmeye zorlarken, iç dünyaya bakan manevileştirilmiş gözümüz için de sahnedeki dünya içeriden aydınlatılmış bir dünya olarak sonsuz genişlemiştir. Çok daha yetersiz bir mekanizmayla, dolaylı yoldan, sözden ve kavramdan yola çıkarak, görülebilir sahne dünyasının ve onun iç aydınlatılmasının söz konusu içsel genişlemesine

ulaşmaya çalışan söz bestecisi, buna benzer ne sunabilir? Üstelik şimdi müziksel tragedya da söz alır; ancak aynı zamanda sözün temelini ve doğum yerini bunun yanına koyabilir ve bize, sözün oluşunu, içeriden açıklayabilir.

Ama betimlenen bu süreç hakkında, yalnızca harika bir görünüş, yani daha önce sözü edilen, onun etkisiyle Dionysosçu tazyikten ve fazlalıktan kurtulacağımız Apolloncu yanılsama olduğu da aynı kesinlikle söylenebilir. Aslında müziğin dramayla ilişkisi tam tersine bir ilişkidir: müzik dünyanın asıl idesidir, drama yalnızca bu idenin bir yansıması, onun tek başına duran bir gölgesidir. Melodi çizgisi ile canlı figür, harmoni ile bu figürün karakter bağıntıları arasındaki özdeşlik, müziksel tragedyaya baktığımızda zannedebileceğimizin tersi bir anlamda doğrudur. Bu figürü en belirgin biçimde devindirebilir, canlandırabilir ve içeriden aydınlatabiliriz; yine de her zaman, ondan hakiki gerçekliğe, dünyanın yüreğine götüren bir köprü bulunmayan bir görünüş olarak kalır. Oysa bu müzik yürekten konuşur; ve bu türden sayısız görünüş aynı müziğe eşlik edebilir, asla bu müziğin özünü içeremeyecek, yalnızca onun elden çıkarılmış kopyası olacaklardır. Elbette, müzik ile drama arasındaki zor ilişki, popüler ve tamamen yanlış ruh ve beden karşıtlığıyla açıklanamaz ve her şey birbirine karıştırılır; fakat bu karşıtlığın felsefe dışı hamlığı, tam da bizim estetikçilerimizde, kim bilir hangi nedenlerle, seve seve kabul edilmiş bir inanç maddesi olmuş görünüyor; öte yandan görünüş ve kendinde şey arasındaki bir karşıtlık hakkında hiçbir şey öğrenmemişlerdir; ya da, yine bilinmeyen nedenlerle, öğrenmek istememektedirler.

Çözümlememizden, Apolloncu olanın tragedyada, yarattığı yanılsamayla, müziğin Dionysosçu ilk-unsuru üzerindeki zaferini tamamen kazandığı ve bundan kendi niyetleri için, yani dramaya üst düzeyde bir açıklık kazandırmak için yararlandığı sonucu çıksa da, elbette buna çok önemli bir

sınırlama eklemek gerekir: en önemli noktada bu Apolloncu yanılsama kırılmış ve yok edilmiştir. Tüm devinimlerin ve figürlerin, müziğin yardımıyla, sanki dokuma tezgâhında kumaşın aşağı yukarı gidip gelişlerde dokunuşunu görüyormuşuz gibi, böylesi içeriden aydınlatılmış netliğinde önümüzde açılan drama – bir bütün olarak, her türlü Apolloncu sanat etkisinin ötesinde yer alan bir etkiye ulaşır. Tragedyanın toplam etkisinde, Dionysosçu olan yeniden ağırlık kazanır; asla Apolloncu sanat saflarından çıkamayacak bir sesle sona erer. Böylelikle, Apolloncu yanılsama belli eder ne olduğunu, tragedyanın süresi boyunca duran perdelenmesi olduğunu asıl Dionysosçu etkinin: yine de bu etki, sonunda Apolloncu dramayı, Dionysosçu bilgelikle konuşmaya başlayacağı ve kendi kendini ve Apolloncu görünürlüğünü yadsıyacağı bir alana sıkıştıracak kadar güçlüdür. Böylece gerçekten, Apolloncu ve Dionysosçu olan arasındaki zor ilişki tragedyada iki tanrının bir kardeşler ittifakıyla simgelenebilir: Dionysos, Apollon'un dilini konuşur, ama Apollon en sonunda Dionysos'un dilini konuşur: böylelikle tragedyanın ve genel olarak sanatın en yüce hedefine ulaşılmış olur.

22

Dikkatli bir dost, gerçek bir müziksel tragedyanın etkisini, saf ve karışmamış bir halde, kendi deneyimlerine göre canlandırabilir gözünde. Bu etkinin fenomenini iki taraftan da, onun kendi deneyimlerini şimdi yorumlayabileceği biçimde betimlediğimi düşünüyorum. Karşısında devinen mitos açısından, kendini bir tür "her şeyi bilme durumu"na yükseltilmiş hissettiğini, sanki gözlerinin görme gücünün yalnızca bir yüzey gücü olmakla kalmayıp içlere nüfuz edebildiğini ve sanki istencin kabarmalarını, güdülerin savaşımını, tutkuların yükselen ırmağını, şimdi müziğin yardımıyla, adeta duyularla görülebilir, canlı devingen çizgiler ve figürler bolluğu gibi karşısında gördüğünü ve

böylelikle bilinçdışı heyecanların en narin gizemlerine dek dalabildiğini anımsayacaktır. Böylece, görünürlüğe ve aydınlatmaya yönelik dürtülerinin en yükseğe çıkartılışının bilincine vararak, bu uzun Apolloncu sanat etkileri dizisinin heykeltıraşın ve epik şairin, yani asıl Apolloncu sanatçıların sanat yapıtlarıyla kendisinde ortaya koydukları o istençsiz bakmada mutlu takılıp kalmayı: yani Apolloncu sanatın zirvesi ve timsali olan, bireyleşmenin dünyasının, o bakmada ulaşılan haklı çıkarılışını üretiyor olmadığını duyumsayacaktır. Sahnenin aydınlatılmış dünyasına bakar ve onu olumsuzlar. Trajik kahramanı, karşısında epik bir netlikte ve güzellikte görür ve yine de onun yok oluşuna sevinir. Sahnedeki olayı, ta en içine kadar kavrar ve kavranılmaz olana sığınmayı sever. Kahramanın eylemlerini haklı çıkarılmış olarak duyumsar ve bu eylemler sahiplerinin başını yediğinde, daha da yüce olarak duyumsar onları. Kahramanların karşılaşacakları acılarla ürperir, ama yine de daha büyük, çok daha güçlü bir haz sezer onlarda. Her zamankinden daha fazla ve daha derine bakar ve yine de kör olmayı ister. Bu harika "kendini ikiye bölme"yi, Apolloncu zirvenin bu devrilişini, görünüşte Apolloncu heyecanları en üst düzeyde uyararak aslında Apolloncu gücün bu fazlalığını kendi hizmetine koşabilen Dionysosçu büyüden değil de başka nereden türeteceğiz? Trajik mitos ancak, Dionysosçu bilgeliğin Apolloncu sanat yöntemleriyle somutlaştırılması olarak anlaşılabilir; görünüş dünyasını sınırlarına, kendi kendini olumsuzladığı ve yeniden sahici ve biricik gerçekliğin kucağına kaçmaya çalıştığı yere vardırır; sonra orada, Isolde'nin ağzından, metafizik kuğu şarkısını şöyle seslendiriyor gibidir:

Haz denizinde
art arda gelen dalgalar,
rayiha dalgalarında
çınlayan sedalar,

dünyanın soluğunda
inleyen dünyalar –
boğulmak – batmak –
bilinçsizce – en yüce haz![86]

Böyle anımsıyoruz, sahici estetik dinleyicinin deneyimlerinde trajik sanatçının kendisini, bereketli bir bireyleşme tanrısı gibi, yapıtının "doğanın taklit edilişi" olarak kavranılmayacağı anlamda kendi figürlerini yaratışını – ama sonra muazzam Dionysosçu dürtüsünün tüm bu görünüşler dünyasını yutuşunu; onun ardından ve onun yok edilişiyle, ilk-bir'in karnındaki sanatsal ilk-zevki sezdirmek için. Elbette, bizim estetikçilerimiz, ilk-vatana bu geri dönüşten, tragedyada iki sanat tanrısı arasındaki kardeşler ittifakından ve dinleyicinin hem Apolloncu hem de Dionysosçu heyecanlanışından söz etmemeyi biliyorlar; öte yandan kahramanın yazgıyla savaşını, ahlaksal dünya düzeni zaferini ya da tragedyanın yol açtığı bir duygulanımlar boşalmasını, asıl trajik olan diye karakterize etmekten yorulmuyorlar: bu yorulmak bilmezlik, onların estetik açıdan heyecanlanabilir insanlar olmak istemedikleri ve tragedyayı dinlerken belki de yalnızca ahlaksal varlıklar olarak söz konusu oldukları düşüncesine vardırıyor beni. Aristoteles'ten bu yana, trajik etkinin, onunla sanatsal durumlar üzerine, dinleyicinin estetik etkinliği üzerine çıkarımda bulunulabilecek bir açıklaması henüz verilmiş değildir. Kimi zaman merhamet ve korkaklık, ciddi olaylar aracılığıyla hafifletici bir boşalmaya zorlanıyor; kimi zaman iyi ve soylu ilkelerin zaferinde, kahramanın törel bir dünya görüşü doğrultusundaki fedakârlığında yüceldiğimizi ve heyecanlandığımızı hissediyoruz; çok sayıda insan için, tragedyanın etkisinin özellikle ve yalnızca bundan ibaret olduğuna kesinlikle inanıyorum; buradan, açık ve net bir biçimde tüm insanların, yorumlayan estetikçileriyle birlikte, en yüksek bir sanat olarak tragedyayı hiç

deneyimlemedikleri sonucu çıkıyor. Filologların, tıbbi mi yoksa ahlaksal fenomenlerden mi sayılması gerektiğini tam olarak bilmedikleri o patolojik boşalma, Aristoteles'in katharsis'i, Goethe'nin tuhaf bir sezgisini anımsatıyor. "Canlı patolojik bir ilgi olmadan" diyor Goethe, "herhangi bir trajik durumu işlemeyi, ben de asla başaramamışımdır, ve bu yüzden onu aramak yerine ondan kaçınmayı tercih etmişimdir. Yaşlılarda en üst derecede duygusal olanın, aynı zamanda yalnızca estetik bir oyun oluşu, onların üstünlüklerinden biri midir, bizde böyle bir ürünü ortaya koyabilmek için doğal hakikatin de işin içine karışması gerektiğine göre?"[87] Bu ince duygulu son soruya şimdi, harika deneyimlerimizden sonra, özellikle müziksel tragedya örneğinde, en üst düzeyde duygusal olanın yalnızca estetik bir oyun olabileceğini şaşkınlık içinde yaşantıladıktan sonra evet diyebiliriz: bu yüzden, trajik olanın ilk-fenomeninin ancak şimdi belirli bir başarıyla betimlendiğine inanabiliriz. Şimdi bile yalnızca estetikdışı alanların o örnek oluşturan etkilerinden söz edebilen ve patolojik-ahlaksal sürecin üstüne çıkmadığını hisseden biri, salt kendi estetik doğasından ümidi kesebilir: buna karşılık biz kendisine, Gervinus'un yöntemine göre Shakespeare'in yorumlanışını ve "şiirsel adalet"in çalışkanca izini sürmeyi, masum bir ikame olarak öneririz.

Böylece, tragedyanın yeniden doğuşuyla birlikte estetik dinleyici de yeniden doğmuştur; şimdiye kadar tiyatro salonlarında onun yerinde oturan, yarı ahlaksal yarı aydınca talepleriyle quidproquo'ydu[88], "eleştirmen"di. Bu dinleyicinin şimdiye kadarki alanında her şey yapaydı[89] ve yalnızca bir yaşam görüntüsüyle örtülmüştü üzeri. Sahnedeki sanatçı aslında böyle eleştirellik edalarındaki bir dinleyiciyle ne yapacağını bilmiyordu ve bu yüzden, kendisine esin veren drama yazarı ya da opera bestecisiyle birlikte, bu iddialı sıkıcılıktaki ve tat alma yeteneğinden yoksun varlıkta, son yaşam kırıntılarını arıyordu huzursuzca.

Şimdiye kadar böyle "eleştirmenler"den oluşuyordu izleyici kitlesi; üniversiteli, okul çocuğu, hatta en masum kadın yaratık bile, kendi bilgisi dışında, eğitim ve gazeteler aracılığıyla, bir sanat yapıtının benzer bir alımlanışına hazırlanmıştı. Sanatçılar arasındaki daha soylu karakterler, böyle bir izleyici kitlesinde ahlaksal-dinsel enerjileri uyandırmayı hesaplıyorlardı, ve "ahlaksal dünya düzeni" çağrısı, aslında güçlü bir sanat büyüsünün gerçek dinleyiciyi cezbetmesi gereken yerde, vekaleten ortaya çıktı. Ya da drama yazarı tarafından politik ve sosyal güncelliğin olağanüstü, en azından heyecan verici eğilimi öyle bir açıklıkla sunuldu ki, dinleyici eleştirel bitkinliğini unutabildi ve kendini vatanseverlik ya da savaş anlarında, ya da parlamentodaki hatip kürsünün önünde ya da suçun ve günahın yargılanışında ortaya çıkanlara benzer duygulanımlara teslim edebildi: asıl sanatsal amaçların bu yabancılaşması, zaman zaman adeta bu eğilime tapılmasına yol açabildi. Ancak burada, tüm yapmacık[90] sanatlarda ezelden beri ortaya çıkmış olan durum, söz konusu eğilimlerin baş döndürücü hızda bir bozuluşu çıktı ortaya; örneğin, Schiller'in zamanında ciddi ciddi girişilen, tiyatroyu halkın ahlaki eğitimi için bir eğlence olarak kullanma eğilimi, daha şimdiden, aşılmış bir eğitimin inandırıcılıktan uzak antikalıkları arasında sayılıyor. Tiyatroda ve konserde eleştirmen, okulda gazeteci, toplumda basın iktidara gelince, sanat en düşük türden bir eğlence nesnesi halinde yozlaştı, ve estetik eleştiri kibirli, unutkan, kendini düşünen ve üstelik özgünlükten uzak sefil bir toplumsallığın zamkı olarak kullanıldı. Schopenhauer'in oklu kirpi meseli açıklıyor bunun anlamını[91], öyle ki hiçbir dönemde sanat hakkında bu kadar çok konuşulmuş ve sanattan bu kadar az söz edilmiş değildir. Peki Beethoven ve Shakespeare'le eğlenebilen bir insanla hâlâ iletişim kurulabilir mi? Bu soruyu herkes kendi duygusuna göre yanıtlayabilir: verdiği yanıtla her halükârda, "kültür"den ne anladığını

kanıtlayacaktır, yeter ki soruyu yanıtlamaya çalışsın da, şaşkınlıktan dilini yutmasın!

Buna karşılık, soylu, zarif ve doğası gereği yetenekli biri, yukarıda betimlenen tarzda yavaş yavaş eleştirel bir barbar olmasına karşın, başarıyla sonuçlanmış bir Lohengrin sahnelemesinin kendisinde yarattığı yine böyle beklenmedik, bütünüyle anlaşılmaz bir etkiden söz edebilmiştir: ancak, kendisini ikaz ederek ve yorumlayarak tutan bir elin yokluğundan ötürü, kendisini o zaman sarsan akıl almaz değişik türdeki ve kesinlikle eşsiz duygu tek örnek olarak kalmıştır ve gizemli bir yıldız gibi kısa bir süre parıldadıktan sonra sönmüştür, işte o zaman sezmişti, estetik dinleyicinin ne olduğunu.

23

Gerçek estetik dinleyiciyle ne kadar akraba olduğunu ya da Sokratesçi-eleştirel insanlar topluluğuna ne kadar dahil olduğunu tam olarak sınamak isteyen kişi, sahnede serimlenen mucizeyi hangi duyguyla alımladığını, içtenlikle sormalıdır kendine: bu sırada tarihsel, kesin psikolojik nedenselliğe yönelik duyusunun incindiğini mi hissetmektedir, yoksa iyi niyetli bir tavizle adeta bu mucizeyi çocuklukta anlaşılabilir, kendisine ise yabancılaşmış bir fenomen olarak mı kabul etmektedir, yoksa bu sırada daha başka bir şeye mi maruz kalmaktadır? İşte buna göre ölçebilecektir, görünüşün kısaltılması olarak, mucizeden vazgeçemeyecek olan mitosu, sıkıştırılmış dünya imgesini anlamaya ne derece yatkın olduğunu. Büyük bir olasılıkla hemen hemen herkes, sıkı bir sınama sonucunda, kültürümüzün eleştirel-tarihsel tini aracılığıyla bozulduğunu hissedecektir, yalnızca bilgince yoldan, iletilmiş soyutlamalarla, mitosun bir zamanlarki varoluşunu kendisine inanılır kılmak için. Oysa, mitos yoksa, her kültür sağlıklı yaratıcı doğa gücünden yoksun kalır: ancak mitlerle

çevrili bir ufuk, tüm bir kültür hareketinin bütünlüğünü kurar. Hayal gücünün ve Apolloncu düşün tüm enerjileri ancak mitos aracılığıyla, amaçsızca dolaşmaktan kurtulurlar. Mitosun imgelerinin, hiç fark edilmeden her yerde var olan, genç ruhun onların koruması altında büyüyeceği, yetişkin erkeğin yaşamını ve savaşımlarını onların işaretleriyle yorumlayacağı daymonik bekçiler olmaları gerekir: ve devletin kendisi de, dinle bağıntısına, mitsel tasavvurlardan yetişmiş oluşuna kefil olan mitsel temelden daha güçlü bir yazılmamış yasa tanımaz.

Şimdi, bunun yanına soyut, mitler olmadan yönetilen insanı, soyut eğitimi, soyut ahlakı, soyut hukuku, soyut devleti koyalım. Sanatsal hayal gücünün kuralsız, hiçbir yerli mitos tarafından dizginlenmemiş başıboş dolaşmasını gözümüzün önüne getirelim: sabit ve kutsal bir ilk-yurdu olmayan, her türlü olanağı tüketmeye ve tüm kültürlerden perişan bir biçimde beslenmeye mahkûm bir kültür düşünelim – işte budur günümüz, mitosu yok etmeye yönelik Sokratesçi kültürün bir sonucu olarak. Ve şimdi mitleri olmayan insan, sürekli acıkarak, tüm geçmişlerin arasında duruyor ve kazarak ve eşeleyerek, en uzak antik çağlarda da onları bulmak için toprağı kazdığı kökleri arıyor. Doyumsuz modern kültürün muazzam tarihsel gereksinimi, başka sayısız kültürü etrafına toplayışı, tüketen tanımak isteyişi, mitosun, mitsel vatanın yitirilişine, mitsel ana karnının yitirilişine işaret etmiyorsa, başka neye işaret ediyor? Bu kültürün ateşli ve böyle tekinsiz heyecanlanışının, açlık çekenlerin doyumsuzca uzanması ve besine-doğru-hamle-yapmasından başka ne olduğunu soralım kendimize – ve yalayıp yuttuklarıyla doymayan ve en güçlü, en şifalı gıdayı bile dokunduğu anda "tarih ve eleştiri"ye dönüştüren böyle bir kültüre, kim hâlâ bir şeyler vermek ister?

Uygar Fransa'da dehşete kapılarak gözlemleyebildiğimiz gibi, bizim Alman varlığımız da, şimdiden kültürüyle çözülemez bir biçimde iç içe geçmiş, hatta bir olmuş olsaydı, ondan sancıyla ümidi kesmek gerekirdi; uzunca bir süre Fransa'nın avantajını ve muazzam ağırlığının nedenini oluşturan şey, yani halkın ve kültürün bir oluşu, bu görüntüde, bizim bu kadar tartışmalı kültürümüzün, halkımızın karakterinin soylu özüyle şimdiye dek hiçbir ortak yönünün bulunmayışını bir şans olarak görmeye zorladı bizi. Bizim tüm umutlarımız daha çok, bu huzursuzca yukarı ve aşağı sarsılan kültür yaşamı ve yetişim sancıları altında harika, manevi açıdan sağlıklı, kadim bir gücün saklı olduğu açıklamasına uzanıyor özlemle; elbette bu güç, yalnızca müthiş anlarda bir defa muazzam bir devinimde bulunuyor ve sonra yeniden gelecekteki bir uyanışın düşlerini görüyor. Alman Reformasyonu bu uçurumdan yükselmiştir: Alman müziğinin gelecekteki tarzı ilkin reformasyonun koral müziğinde tınlamıştır. Luther'in bu koral müziği öyle derin, cesur ve duygulu, öyle aşırı iyi ve narin tınlıyordu ki, ilkbahar yaklaştığında ilk Dionysosçu davet seslenişinin sık fundalıklardan yükselmesi gibiydi. Ona, rekabet eden bir karşı seslenişle, Alman müziğini kendilerine borçlu olduğumuz Dionysosçu esriklerin o kutsal ve aşırı cesur şenlik alayı yanıt verdi – ve onlara borçlu olacağız Alman mitosunun yeniden doğuşunu!

Beni ilgiyle izleyen dostumu şimdi, yalnız başına incelemenin, orada çok az sayıda yoldaşının bulunacağı, yükseklerdeki bir yerine götürmek zorunda olduğumu biliyorum; ve kendisine, bizi aydınlatan rehberlerimize, Yunanlılara bağlı kalmamız gerektiğini, yüreklendirerek sesleniyorum. Şimdiye kadar onlardan, estetik bilgimizi temizlemek için, her biri kendi başına ayrı bir sanat alanına hükmeden ve karşılıklı birbirlerine dokunmaları ve birbirlerini yükseltmeleri hakkında, Yunan tragedyası sayesinde bir fikir sahibi olduğumuz o iki tanrıyı ödünç

aldık. Bu iki sanatsal ilk-dürtünün tuhaf bir biçimde birbirlerinden koparılmalarıyla, Yunan tragedyasının çöküşüne yol açıldığını gördük: Yunan halkının karakterindeki bir dejenerasyon ve değişme bu süreçle uyum içindeydi ve bu durum, sanatın ve halkın, mitosun ve ahlakın, tragedyanın ve devletin, temellerinde nasıl da zorunlulukla ve sıkı sıkıya iç içe geçtiğini ciddi ciddi düşünmeye zorluyordu bizi. Tragedyanın söz konusu çöküşü, aynı zamanda mitosun çöküşüydü. O zamana dek Yunanlılar yaşantıladıkları her şeyi hemen mitleriyle ilişkilendirmek ve onu yalnızca bu ilişkilendirme yoluyla kavramak zorundaydılar ister istemez: böylelikle en yakın şimdiki zaman bile derhal sub specie aeterni[92] ve belirli bir anlamda da zamandışı olarak görünüyordu. Ama bu zamandışılık ırmağında devlet de, sanat da yaşanan anın yükünden ve hırsından başını dinlemek için böyle görünüyordu. İşte bir halkın –ayrıca bir insanın da– değeri, ancak yaşantılarına bengiliğin damgasını vurabildiği kadardır: çünkü bununla adeta dünyevilikten çıkar ve zamanın göreliliğine ve yaşamın hakiki, yani metafizik anlamına ilişkin, bilinçdışındaki içsel kanaatini gösterir. Bir halk, kendini tarihsel olarak kavramaya ve etrafındaki mitsel tabyaları yıkmaya başladığında, bunun tam tersi gerçekleşir: bu durum genellikle kesin bir dünyevileştirmeyle, daha önceki varoluşunun bilinçdışı metafiziğinden tüm etik sonuçlarıyla birlikte bir kopuşla bağlantılıdır. Yunan sanatı ve özellikle Yunan tragedyası her şeyden önce mitosun yok edilişini durdurmuştu: yerli topraktan kopup düşüncenin, ahlakın ve eylemin yabanında dizginsizce yaşayabilmek için onları da mitosla birlikte yok etmek gerekiyordu. O metafizik dürtü, şimdi de kendine, zayıf da olsa bir ululama biçimi bulmaya çalışıyor; bilimin yaşam için yanıp tutuşan Sokratesçiliğinde: ama alt basamaklarda aynı dürtü, her yerden toplanıp yığılmış mitlerin ve hurafelerin bir Pandaymonyum'unda kendini yavaş yavaş yitiren hummalı

bir arayışa yol açtı: yine de bu yığının ortasında sakinleşmemiş yüreğiyle Helen oturuyordu, Yunan neşesiyle ve Yunan kayıtsızlığıyla, Graeculus[93] olarak, bu hummayı maskelemeyi ya da kendini herhangi bir doğulu hurafede tamamen uyuşturmayı bilene dek.

Bu duruma, on beşinci yüzyılda İskenderci-Romalı Antikçağ'ın yeniden uyanışından bu yana, betimlemesi zor uzun bir ara sahneden sonra, en dikkat çekici biçimde yaklaştık. Doruklarda aynı çok zengin bilgi arzusu, aynı doymamış bulucu mutluluğu, aynı müthiş dünyevileşme, bunun yanında vatansızca ortalıkta dolaşma, yabancı masalara açgözlülükle saldırma, şimdiki zamanın düşüncesizce tanrılaştırılışı ya da hissiz, uyuşmuş bir yüz çeviriş, hepsi sub specie saeculi[94], "şimdiki zaman": bu aynı belirtiler bu kültürün yüreğinde aynı eksikliğin bulunduğunu, mitosun yok edilişini belli ediyorlar. Yabancı bir mitosu bir ağacın üzerinde, ağaca iflah olmaz bir zarar vermeden kalıcı bir başarıyla yetiştirmek olanaksız görünüyor: belki de ağaç, o yabancı unsuru korkunç bir savaşımla yeniden üstünden atacak kadar güçlü ve sağlıklı olabilir, ama genellikle hastalıklı ve kötürümdür ya da hastalıklı yumrularla tükenmeye mahkûmdur. Alman varlığının arı ve güçlü çekirdeğine o denli güveniyoruz ki, üzerinde zorla yetiştirilmiş yabancı unsurlardan o kopuşu özellikle ondan bekleme cesaretini gösteriyoruz ve Alman tininin kendini anımsamasını mümkün görüyoruz. Belki de birileri, bu tinin savaşımına Romanik'ten koparak başlaması gerektiğini düşünecektir: bunun için gereken dışsal bir hazırlanışı ve yüreklenmeyi son savaşın muzafferane cesaretinde ve kanlı zaferinde görebilecektir; içsel zorunluluğu ise bu yolun yüce öncü savaşçılarına, Luther'in olduğu kadar bizim de büyük sanatçı ve şairlerimize sürekli layık olma yarışında aramalıdır. Ama benzer savaşları kendi ev tanrıları, kendi mitsel vatanı olmadan, tüm Alman şeylerinin "yeniden getirilişi" olmadan verebileceğine asla

inanmamalıdır! Ve Alman, çoktandır yitirdiği, yollarını ve geçitlerini unuttuğu vatanına kendisini yeniden götürecek bir rehber bulmak için etrafına çekinerek bakınacaksa – üzerinde sallanan ve ona yolu göstermek isteyen Dionysosçu kuşun davetkâr seslenişine kulak vermelidir.

24

Müziksel tragedyanın kendine özgü sanat etkileri altında, Dionysosçu müzikle dolaysızca bir olmaktan onun aracılığıyla kurtarılacağımız Apolloncu bir yanılsamayı vurgulamamız gerekti; öte yandan müziksel heyecanımız Apolloncu bir alanda ve araya sıkıştırılmış, görünürdeki bir orta dünyada boşalabilirdi. Bu sırada tam da bu boşalmayla, sahnesel olayın söz konusu orta dünyasının, genellikle de dramanın, başka her türlü Apolloncu sanatta ulaşılamayacak ölçüde içeriden saydamlaştığını ve anlaşılır olduğunu gözlemlediğimize inandık: bu yüzden burada, müziğin tiniyle adeta kanatlandığı ve yükseklere taşındığı yerde, kuvvetlerinin en üst düzeyde artırılışını ve böylelikle Apollon ve Dionysos'un kardeşler ittifakında, hem Apolloncu hem de Dionysosçu sanatsal amaçların doruğunu kabul etmemiz gerekti.

Elbette, Apolloncu ışıklı görüntü, özellikle müzik tarafından içsel aydınlatılışında, Apolloncu sanatın daha düşük derecelerinin asıl etkisine ulaşamadı; destanın ya da can verilmiş taşın yapabildiğini, kendisine bakan gözü bireyleşmenin dünyasına dingince hayran kalmaya zorlamaya, burada, daha yüksek bir canlılığa ve netliğe karşın ulaşılamamıştı. Dramaya baktık ve delici bakışlarımızla devingen içsel güdüler dünyasına girmeye çalıştık – en derin anlamını handiyse çözdüğümüze inandığımız ve arkasındaki ilk-imgeyi görebilmek için bir perde gibi çekmek istediğimiz bir benzetme imgesi önümüzden geçiyormuş gibi geldi bize. Görüntünün en

parlak netliği yeterli değildi bizim için: çünkü bu da bir şeyi hem açınlıyor hem de örtüyor gibiydi; ve perdenin yırtılmasına ilişkin, benzetme tarzı açınlamasıyla, gizem dolu arka planın perdesini çekmeye davet ediyor görünürken, yine tam da o aydınlatılmış tam görünürlük gözü bağlıyor ve daha derine inmesini önlüyordu.

Bu durumu, hem bakmak zorunda olup hem de bakmaktan ötesini arzulamayı yaşantılamamış birinin, trajik mitosun incelenişi sırasında bu iki sürecin nasıl kesin ve berrak bir biçimde yan yana durduklarını ve yan yana duyumsandıklarını tasavvur etmesi zor olacaktır: hakiki estetik seyirci, tragedyanın kendine özgü etkileri arasında en dikkat çekici olanının bu yan yanalık olduğu konusunda beni onaylayacaktır. Şimdi bu estetik seyirci fenomenini benzer bir süreçte trajik sanatçıya aktarırsak, trajik mitosun doğuşunu anlamış oluruz. Trajik sanatçı, Apolloncu sanat alanıyla, görünüşten ve bakmaktan alınan eksiksiz zevki paylaşmakta, aynı zamanda bu zevki olumsuzlamakta ve belirgin görünüş dünyasının yok edilmesinden daha yüksek bir tatmin duymaktadır. Trajik mitosun içeriği, öncelikle, savaşan kahramanın yüceltilmesiyle epik bir olaydır: peki ama nereden kaynaklanıyor o kendi başına gizemli özellik; kahramanın yazgısındaki acıların, sancılı üstün gelmelerin, güdülerin en eziyet verici karşıtlığının, kısacası Silenos'un bilgeliğinin örnekle açıklanışının, ya da estetik bir anlatımla, çirkin ve uyumsuz olanın, sayısız biçimde, böyle bir tercihle hep yeniden serimlenmesi ve bir halkın özellikle en bereketli ve en genç çağında, tüm bunlarda daha üst bir zevk algılanmıyorsa?

Çünkü bir sanat biçiminin doğuşunu en az açıklayan şey, yaşamın gerçekten de böyle trajik oluşudur; öte yandan sanat yalnızca doğal gerçekliğin taklit edilişi değil, doğal gerçekliğin özellikle metafizik bir ilavesidir, onun aşılması için onun yanına konulmuştur. Trajik mitos, sanata dahil

olduğu sürece, sanatın bu metafizik yüceltme niyetine de tamamen katılır: peki, acı çeken kahraman imgesinde, görünüş dünyasını göstermekle, yücelttiği nedir? Bu görünüş dünyasının "gerçekliği" hiç değildir, çünkü bize özellikle der ki: "Görün! İyice görün! Budur sizin yaşamınız! Budur akrebi varoluş saatinizin!"

Mitos bu yaşamı, böylelikle onu karşımızda ululamak için mi gösteriyordu? Öyle değilse, bu imgelerin de gözümüzün önünden geçmesine izin verdiğimiz haz neye dayanıyor? Estetik hazzı soruyorum ve bu imgelerin birçoğunun bu arada ayrıca, örneğin merhamet ya da ahlaksal bir zafer biçiminde ahlaksal bir eğlence de üretebileceğini çok iyi biliyorum. Trajik olanın etkisini, estetik biliminde çok uzunca bir süre yapıldığı gibi, sadece bu ahlaksal kaynaklardan çıkarsamak isteyen, böylelikle sanat için –kendi alanında her şeyden önce arılığı talep etmesi gereken sanat için– bir şey yapmış olduğuna inanmamalıdır. Trajik mitosun açıklanışı için tam da ilk istenen, mitosa özgü hazzı arı estetik alanda aramaktır, merhametin, korkunun, ahlaki-yüce olanın alanına girmeden. Çirkin ve uyumsuz olan, trajik mitosun içeriği, estetik bir hazzı nasıl doğurabilir?

Şimdi bu noktada, varoluşun ve dünyanın ancak estetik bir fenomen olarak haklı çıkarılmış göründüğüne ilişkin daha önceki cümleyi yinelememle, bir sanat metafiziğinin içine cesur bir hamleyle dalmamız zorunlu olacaktır: bu anlamda, özellikle trajik mitos, çirkin ve uyumsuz olanın bile, istencin, zevkinin sonsuzluğu içinde kendi kendisiyle oynadığı sanatsal bir oyun olduğuna ikna etmelidir bizi. Dionysosçu sanatın, kavranışı zor bu ilk-fenomeni, ancak müziksel uyumsuzluğun mucizevi anlamında anlaşılacak ve dolaysızca kavranacaktır: genel olarak müzik de, dünyanın yanına konularak, ancak onun bir kavramını verebilir, dünyanın haklı çıkarılmasında estetik bir görüngü olarak anlaşılmalıdır bu. Trajik mitosun yarattığı zevk, müzikteki

zevk dolu uyumsuzluk duygusuyla ortak vatana sahiptir. Dionysosçu, kendi kendisiyle acıda algılanan ilk-haz, müziğin ve trajik mitosun doğduğu ortak karındır.

Bu arada, uyumsuzluktaki müzik bağıntısından yararlanarak, trajik etkiye ilişkin zor sorunu kolaylaştırmış olmayacak mıyız? Şimdi anlıyoruz işte, tragedyada aynı zamanda bakmak isteyip de bakmanın ötesini de arzulamanın ne demek olduğunu: bu durumu, sanatsal olarak kullanılan uyumsuzluk bağlamında, yine böyle, duymak isteyip de aynı zamanda duymanın da ötesini arzulayışımız olarak karakterize etmemiz gerekmişti. Sonsuza yönelik o çabalama, açıkça algılanan gerçekliğin verdiği sonsuz hazda, özlemin kanat çırpışı, her iki durumda da Dionysosçu bir görüngüyü görmemiz gerektiğini anımsatıyor: bu görüngü, bireysel dünyanın oyun gibi kurulup yıkılışının bir ilk-hazzın boşalması olduğunu hep yeniden açınlıyor bize; karanlık Herakleitos'un dünyayı oluşturan gücü, taşları oyunla oraya buraya yerleştiren ve kumdan tepeler yapıp yeniden yıkan bir çocuğa benzetişi gibi.

Bir halkın Dionysosçu yeteneğini doğru değerlendirebilmek için, yalnızca bu halkın müziğini değil, söz konusu yeteneğin ikinci bir kanıtı olarak bu halkın trajik mitosunu da bir o kadar zorunlulukla düşünmemiz gerekir. Şimdi, müzik ile mitos arasındaki bu yakın akrabalıkta, birinin yozlaşmasının ve bozulmasının diğerinin kötürümleşmesiyle bağlantılı olacağını, aynı biçimde tahmin edebiliriz: öte yandan, mitosun zayıflamasında genel olarak Dionysosçu yeteneğin zayıflayışı dile gelir. Ancak, Alman varlığının gelişimine bir bakış, bu ikisi hakkında bizde hiç kuşku bırakmayacaktır: operada ve mitossuz varoluşumuzun soyut karakterinde, eğlence düzeyine inmiş bir sanatta ve kavramların kılavuzluğundaki bir yaşamda, Sokratesçi iyimserliğin sanatsal olmayan, yaşamdan geçinen aynı doğası çıkmıştı

karşımıza. Ne var ki, bir avuntu olarak, Alman tininin buna karşın harika bir sağlık ve derinlik içinde, Dionysosçu gücünden bir şey eksilmeden, şekerleme yapan bir şövalye gibi, erişilmez bir uçurumda dinlendiğine ve düş gördüğüne ilişkin belirtiler vardı: Dionysosçu şarkı bu uçurumdan, bu Alman şövalyesinin şimdi de hâlâ kadim Dionysosçu mitosunu mutlu-ciddi vizyonlarda düşlediğini anlatmak için yükseliyor yanımıza. Alman tininin mistik vatanını sonsuza dek yitirdiğine, bu vatanı anlatan kuş seslerini hâlâ böyle açıkça anlayan hiç kimse inanmaz. Günün birinde uyanacaktır, uzun bir uykunun sabah tazeliğinde: sonra ejderhayı öldürecek, hain cücelerin işini bitirecek ve Brünnhilde'yi uyandıracaktır – ve Wotan'ın mızrağı bile onu yolundan alıkoyamayacaktır!

Dostlarım, Dionysosçu müziğe inanıyorsunuz, tragedyanın bizim için ne anlam taşıdığını da biliyorsunuz. Tragedyada, müzikten doğmuş trajik mitosumuz var – ve onda her şeyi ümit edebilir ve en acı verici şeyi unutabilirsiniz! Hepimiz için en acı vericisi ise – Alman dehasının, evine ve vatanına yabancılaşarak, hain cücelerin hizmetinde yaşadığı, uzun süren onursuzluktur. Sözümü anlıyorsunuz – sonunda, umutlarımı da anlayacağınız gibi.

25

Müzik ve trajik mitos, bir halkın Dionysosçu yeteneğinin eşit ölçüde anlatımıdırlar ve birbirlerinden ayrılamazlar. İkisi de, Apolloncu alanın ötesinde yer alan bir sanat alanından kaynaklanırlar; ikisi de, haz akorlarında uyumsuzluğun da korkunç dünya imgesi kadar çekicilikle tınladığı bir bölgeyi aydınlatırlar; ikisi de, olağanüstü güçlü büyü sanatlarına güvenerek, isteksizliğin dikeniyle oynarlar; ikisi de, bu oyunla "en kötü dünya"nın bile varoluşunu haklı çıkarırlar. Burada, Dionysosçu olan, Apolloncu olana göre, genel olarak tüm görünüş dünyasını varoluşa çağıran bengi ve

başlangıçsal sanat gücü olduğunu gösterir: onların ortasında, bireyleşmenin canlı dünyasını yaşamda sabit tutmak için yeni bir ululama görünüşü zorunlu olacaktır. Uyumsuzluğun insanlaşmasını düşünebilseydik –ve başka nedir ki insan?– bu uyumsuzluğun, yaşayabilmek için, kendi varlığının üzerine bir güzellik örtüsü serecek harika bir yanılsamaya gereksinimi olacaktı. Bu da, Apollon'un gerçek sanatsal amacıdır: varoluşu her saniye yaşamaya değer kılan ve bir sonraki saniyeyi yaşamaya itekleyen o sayısız güzel görünüş yanılsamasının tümünü, onun adıyla özetliyoruz.

Bu sırada, tüm varoluşun temelinden, dünyanın Dionysosçu yeraltından, ancak Apolloncu yüceltme gücüyle yeniden aşılabilecek kadarı çıkabilir insan bireyinin bilincine; öyle ki, bu iki sanat duruşu, güçlerini kesin bir karşılıklı orantılılıkta, bengi adaletin yasasına uyarak açındırmak zorundadırlar. Dionysosçu güçlerin, yaşantıladığımız gibi böyle delidolu yükseldikleri yerde, Apollon'un da, bir buluta gizlenerek yanımıza inmiş olması gerekir; onun bereketli güzellik etkilerine elbette bizden sonraki kuşak bakacaktır.

Ama her birey bu etkinin zorunlu olduğunu, en kesin bir biçimde, düşte bile olsa kadim Helence bir varoluşa geri götürüldüğünü hissettiğinde, sezgisel olarak duyumsayacaktır: yüksek İon sütunlu revaklarda dolaşarak, bakışlarını temiz ve soylu çizgilerle kesilmiş bir ufka doğru kaldırarak; yanında, ışıldayan mermerde kendi yücelmiş figürünün yansımaları; etrafında, vakur yürüyen ya da narince devinen insanlar, uyumlu çıkan seslerle ve ritmik jest diliyle – güzelliğin bu sürekli akışında elini Apollon'a uzatıp seslenmesi gerekmeyecek midir: "Mutlu Helen halkı! Nasıl da büyük olmalı aranızdaki Dionysos, dithyrambik çılgınlığınızı iyileştirmek için Delfoi tanrısı böylesi büyülere gerek duyduğuna göre!" – Bu ruh hali içindeki birine yaşlı bir Atinalı, ona Aiskhylos'un yüce gözüyle bakarak, şu yanıtı

verebilirdi: "Şunu da söyle ama, ey tuhaf yabancı: ne kadar çok acı çekmesi gerekmişti bu halkın, bu kadar güzel olabilmek için! Hadi, şimdi peşimden tragedyaya gel ve benimle birlikte iki tanrının tapınağına da kurban ver!"

[1] Burada Wagner'in Siegfried operasına gönderme yapılıyor. (ç.n.)

[2] "Fırtına ve Atılım" (Sturm und Drang): Coşkunluk akımı. Almanya'da 1760-1885 yılları arasında etkili olan bir edebiyat akımı. Rousseau'dan da etkilenilerek dar, katı rasyonalist bir aydınlanmaya karşı, yaratıcı özgürlük, coşkusallık savunulmuştur. (ç.n.)

[3] Bkz. Schiller, Wallensteins Lager'e Prolog. (ç.n.)

[4] Sanatın içinde. (Lat.) (ç.n.)

[5] Halkın kutsala olan saygısızlığı. (Lat.) "Odi profanum vulgus et arceo": "Halkın dinsizliğinden nefret ediyorum, ve onlardan olabildiğince uzak dururum." (Horatius) (ç.n.)

[6] Menadlar (Bakkhalar), tanrı Dionysos'a eşlik ederler, coşup taşarak tanrıya ve doğaya karışırlar, diğer insanlara çıldırmış görünürler. (ç.n.)

[7] Bkz. Platon, Phaedros, 244a (ç.n.)

[8] Bkz. A. Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, Cilt II, s. 107 (ç.n.)

[9] Uzmanlık deyimi. (Lat.) (ç.n.)

[10] Lukretius, Evrenin Yapısı, Beşinci Kitap, 1169–1182 (ç.n.)

[11] Hans Sachs: 1494-1576 yılları arasında yaşamış Alman oyun yazarı. Müzik ve edebiyat loncalarının "Meistergesang" türünde 4275 ürün verdi. Lutherci reform hareketini destekledi. Wagner Die Meistersinger von Nürnberg operasında Hans Sachs'ı anlatır. (ç.n.)

[12] wahrsagen: Düz anlamıyla, hakikati söyleme. (ç.n.)

[13] Hindu mitolojisinden alınma bir terim. Vedalara göre, mekân ve zaman içindeki nesneler dünyası, gerçeği örten bir görüntüdür, "Maya"dır. Hakikate ancak Maya perdesi aradan kaldırılırsa varılabilir. (ç.n.)

[14] Bireyleşme ilkesi. (Lat.) Schopenhauer'e göre, principium individuationis, Maya perdesi ve Kant'ın "Erscheinung"u [görünüş] aynı şeylerdir, (A. Schopenhauer, İstenç ve Tasarım Olarak Dünya, Cilt I, S 67) (ç.n.)

[15] Temmuz ayının 16'sında kutlanan Pers şenlikleri (ç.n.)

[16] Evangelium, İncil'in adı da buradan geliyor. (ç.n.)

[17] Eski Yunan'da düzenlenen gizli dinsel ayinler. (ç.n.)

[18] Beethoven'in 9. Senfoni'sinde bestelediği, Schiller'in "Neşeye Övgü" şiirinden. (ç.n.)

[19] Bkz. Aristoteles, Poetika 1447a 16 (ç.n.)

[19] Dionysos şenliklerinde çalınıp söylenen şarkı. MÖ 6. yüzyılda edebî bir türe dönüşmüştür. (ç.n.)

[21] Kader, Yunan mitolojisinde kader tanrıçası. (ç.n.)

[22] Arkhilokhos: MÖ 7. yüzyılda yaşamış Yunanlı şair ve asker. Şiirlerinde savaşı yüceltmemiştir. İambos ölçüsünün ustalarındandır. (ç.n.)

[23] Eylemdeki yaratıcılık. (Lat.) (ç.n.)

[24] Kalıcı (daimi) iz. (Lat.) (ç.n.)

[25] Knaben Wunderhorn: 1805-1808 yılları arasında yayımlanmış, Clemens Brentano ve Achim von Amim'in derledikleri, kimi zaman yeniden yazdıkları Alman halk türküleri derlemesi. (ç.n.)

[26] Terpanderos: MÖ 7. yüzyılda yaşamış Yunanlı şair ve müzisyen. (ç.n.)

[27] Pindaros: MÖ 6.-5. yüzyıllarda yaşamış, Eski Yunan'ın en büyük şairi. Dinsel koro şiirleri, dithyramboslar, soylular için övgü şiirleri yazmıştır. (ç.n.)

[28] Metinde "Tondichter". Düz anlamı, ses şairi. (ç.n.)

[29] Uygulamada, uygulama açısından, pratikte. (Lat.) (ç.n.)

[30] August Wilhelm Schlegel (1767-1845). Alman eleştirmen, edebiyat tarihçisi, çevirmen ve şair. Kardeşi Friedrich Schlegel'le (1772-1829) birlikte romantik sanat öğretisinin temellerini attı. 1801-1804 yıllarında Berlin'de ve 1808 yılında Viyana'da verdiği konferansları Drama Sanatı ve Edebiyatı Üzerine Konferanslar başlığıyla kitaplaştırdı. Bonn Üniversitesi'nde Eski Hint Filolojisi kürsüsünü kurdu. (ç.n.)

[31] Messinalı Gelin: Schiller'in 1803 yılında yazdığı bir oyun. (ç.n.)

[32] Alkestis, ölüm cezasına çarptırılan kocası Kral Admetos'un yerine ölmeye razı olmuştur. Daha sonra, Admetos'un dostu Herakles, Alkestis'i ölüler ülkesinden geri getirir. Euripides bu mitosu bir tragedyasında işlemiştir. (Mit.) (ç.n.)

[33] Bkz. Goethe, Faust, 505–507 (ç.n.)

[34] Oidipus Kolonos'ta: Sophokles'in bir tragedyası. (ç.n.)

[35] Aithiopların kralı Memnon Yunanlılara karşı savaşırken Akhilleus tarafından öldürülmüştür. Memnon'un hikâyesi, bazı araştırmacılar tarafından İlyada'nın temeli olarak kabul edilen, kayıp Aithiopis destanında anlatılır. Mısır'da, Thebai'deki iki "Memnon heykeli"nden bir tanesinin (aslında

bunlar Firavun III. Amenophis'in heykelleridir) üzerine güneş ışığı düşünce şarkı söylemeye başladığına inanılırdı. (Mit.) (ç.n.)

[36] Bkz. Goethe, Prometheus 51–57 (ç.n.)

[37] Eski Yunan kentlerinde, kenti koruması için dikilen Tanrıça Pallas Athena heykeli. (ç.n.)

[38] Bkz. Goethe, Faust, 3982–3985 (ç.n.)

[39] Bkz. Goethe, Faust I, 409 (ç.n.)

[40] Bkz. A. Schopenhauer, İstenç ve Tasarım Olarak Dünya, Cilt I, 380 (Dördüncü Kitap S 58). (ç.n.)

[41] Eski Orpheus gizemlerinin bir tanrısı. Dionysos'un ilk hali. (Mit.) (ç.n.)

[42] Ruh göçü. (Yun.) (ç.n.)

[43] Bkz. Plutharkos, De def. orac. 17 (ç.n.)

[44] Bkz. Philemon: MÖ 368-264 yılları arasında yaşamış. Yeni Komedya yazarlarından. (ç.n.)

[45] Menandros: MÖ 342-291 yılları arasında yaşamış, Yeni Komedya'nın en önemli şairi. 100 oyunundan günümüze bir tek Dyskolos (Huysuz Adam) kalmıştır. (ç.n.)

[46] Bkz. Goethe, Epigr. Grabschrift, dize 4 (ç.n.)

[47] Daymonların tümü... Tanrıların tümü anlamındaki Panteon'a benzetilerek uydurulmuş bir sözcük. (ç.n.)

[48] Bakkhalar: Euripides'in bir tragedyası. Pentheus, Kadmos ve Teireisas, bu tragedyanın kahramanlarıdır. (ç.n.)

[49] Phaiakların kralı Alkinoos'un kızı. Odysseus, deniz kazasından kurtulup çıktığı karada, uyanınca karşısında

Nausikaa'yı görür. (Mit.) (ç.n.)

[50] Makineyle indirilen tanrı. (Lat.) Euripides, tragedyalarını sahnelerken, bir yenilik olarak, düğümü çözmek üzere tanrı figürünü sahneye indirecek bir düzenek geliştirmişti. (ç.n.)

[51] Sokrates öncesi Yunan filozoflarından Anaxagoras'a göre, nous (akıl, zihin) evrenin devindirici ilkesidir. (ç.n.)

[52] Bkz. Platon, İon 533e-534d, Menon, 99c-d; Phaidon 244a - 245a; Nomoi 719c (ç.n.)

[53] Bkz. Diogenes Laertios II 5, 2. (ç.n.)

[54] Bkz. Goethe, Faust, 1607-1611 (ç.n.)

[55] Kusuru (zayıflığı, güçsüzlüğü) yüzünden. (Lat.) (ç.n.)

[56] Bkz. Platon, Symposium, 223c-d (ç.n.)

[57] Burada, İtalyan Rönesans ressamı Bemardino Luini'nin, Lugano'da S. Maria degli Angeli'deki freskosuna gönderme yapılıyor. (ç.n.)

[58] Bkz. Platon, Gorgias 502b (ç.n.)

[59] Christian Fürchtegott Gellert: Alman yazar, 1715-1769. Fabl tarzı öykülerinde, aydınlanmanın erdem idealini savundu. (ç.n.)

[60] Hizmetçi kız. (Lat.) (ç.n.)

[61] Bkz. Platon, Phaidon 60e (ç.n.)

[62] Bkz. Platon, Phaidon 61a (ç.n.)

[63] Aphareus'un oğlu Lynkeus'un gözleri çok keskindir, toprağın altını ve duvarların ötesini görebilir. (Mit.) (ç.n.)

[64] Gizli bir cemiyete katılan inisiyeye, gizli bilgileri veren kişi. (ç.n.)

[65] Kendini tutma, ılımlılık. (Yun.) (ç.n.)

[66] Sokrates, tartıştığı kişiyi, sorular sorarak bir sonuca vardırma yöntemiyle, karşısındaki kişide var olan bilgiyi "doğurttuğunu" düşünüyordu. (ç.n.)

[67] Nesneden sonra var olan tümeller. (Lat.) (ç.n.)

[68] Nesneden önce var olan tümeller. (Lat.) (ç.n.)

[69] Nesnenin içinde var olan tümeller. (Lat.) (ç.n.)

[70] Bkz. Platon, Timaios, 22b (ç.n.)

[71] Müziksel olmayan seslerin, müzikle taklit edilmesi. (ç.n.)

[72] Bengi hakikatler. (Lat.) (ç.n.)

[73] Bkz. Goethe, Faust, 7438-7439 (ç.n.)

[74] Bkz. Goethe, Faust, 7697–7810 (ç.n.)

[75] Bkz. Eski Ahit, Tekvin, 2, 20 (ç.n.)

[76] Temsil biçimi. (İt.) (ç.n.)

[77] Opera ve aryalarda, özetleyici tarzda söylenen pasajlar, düz konuşmayla müzik arasında bir anlatım tarzı. (ç.n.)

[78] Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). İtalyan Rönesans bestecisi. Kilise müziğinde tutucu eğilimin temsilcilerinden. (ç.n.)

[79] Lydia kraliçesi. Herakles, İphitos'u öldürünce, kefaret olarak Omphale'nin yanında üç yıl kölelik eder. (Mit.) (ç.n.)

[80] Bakkhaların, Dionysos ayini sırasında ellerinde taşıdıkları, sarmaşık sarılı, ucunda bir çam kozalağı bulunan değnek. (ç.n.)

[81] Georg Gottfried Gervinus (1805-1871). Alman tarihçi, edebiyat tarihçisi ve şair. (ç.n.)

[82] Bkz. R. Wagner, Tristan ve Isolde, III. Perde, 1. Sahne (Tristan) (ç.n.)

[83] Bkz. R. Wagner, Tristan ve Isolde - (Tristan) (ç.n.)

[84] agy - (çoban) (ç.n.)

[85] agy - (Tristan) (ç.n.)

[86] Bkz. R. Wagner, Tristan ve Isolde operasının kapanışında, Isolde'nin son sözleri, III. Perde, 3. Sahne (ç.n.)

[87] Goethe'nin Schiller'e yazdığı, 19 Aralık 1797 tarihli mektuptan. (ç.n.)

[88] Bir şeyi ikame eden başka bir şey. (Lat.) (ç.n.)

[89] künstlich: İnsan eliyle yapılmış anlamında; sanat (Kunst) sözcüğünden türeme, sanatsal anlamına da geliyor (ç.n.)

[90] erkünstelt: Yine sanat (Kunst) sözcüğüyle akraba. (ç.n.)

[91] Bkz. Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, Cilt II, 689 (S 396) (ç.n.)

[92] Sonsuzluk bakış açısıyla, sonsuzluğun ışığında. (Lat.) (ç.n.)

[93] Aşağılayıcı bir anlamda, Yunanlı, Grek. (Lat.) (ç.n.)

[94] Dünyevi (dini olmayan) çağdaki anlayışın içinde. (Lat.) (ç.n.)